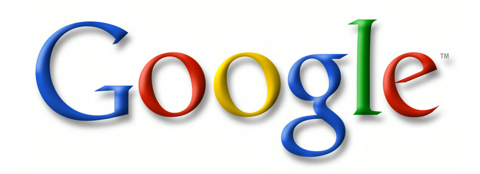
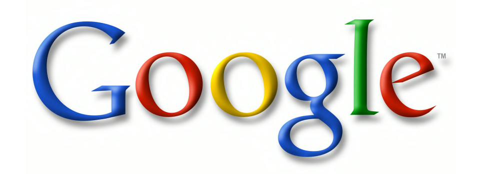
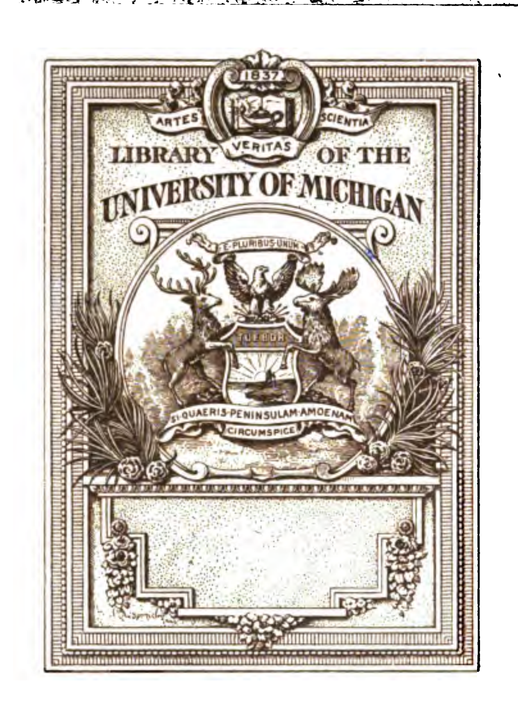
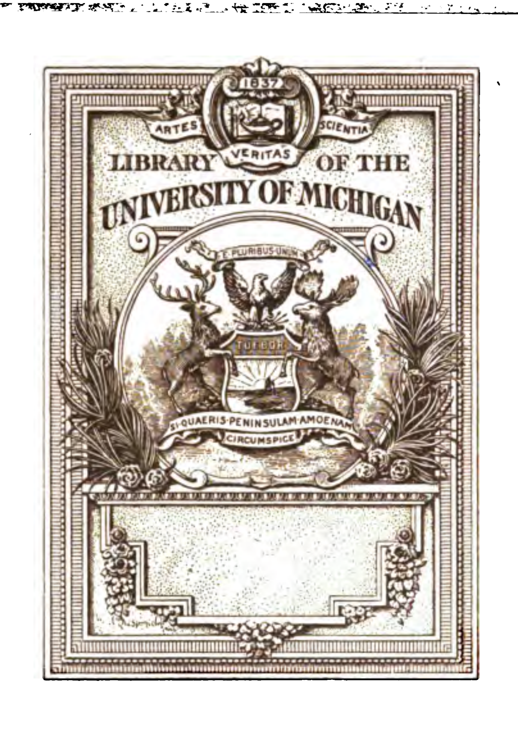
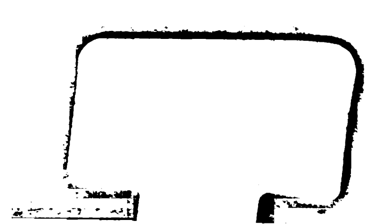





1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

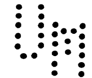

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Schillers Dramen.

Beiträge zu ihrem Verständnis

von



Ludwig Bellermann. 1836 –

Erster Teil.

Dritte Auflage.

Berlin.
Weidmannsche Buchhandlung.
1905.

„Die Natur, indem sie ihre Gaben austeilt, kehrt sich an unser doktrinäres Fachwerk nicht. Sie weiß in Schiller den Dichter durch den Philosophen und Redner zu ergänzen, und er schreibt seine gedankenschweren Gedichte, seine beredten Dramen, an denen die Doktrin mäkeln mag, so viel sie will; sie werden doch die Lebensbrunnen bleiben, aus denen das deutsche Volk, so lange ein solches bestehen wird, sich kräftigt und verjüngt."

David Friedrich Strauß.

Vorwort zur ersten Auflage.

Was die folgenden Blätter zum Verständnis von Schillers Dramen beitragen wollen, liegt nicht auf literargeschichtlichem, sondern auf ästhetischem, oder wenn das Wort nicht zu anspruchsvoll klingt, auf dramaturgischem Gebiete. Nicht die Entstehung seiner Werke oder ihre Stellung in der deutschen oder in der Weltliteratur, nicht zeitgeschichtliche oder biographische Beziehungen, Anregungen, die der Dichter aus den literarischen, staatlichen und gesellschaftlichen Zuständen seiner Zeit erhielt, oder Wirkungen, die von ihm auf jene Gebiete ausgingen, nichts von alledem soll hier vorgeführt, sondern lediglich seine Dramen selbst besprochen werden. Der Erörterung über ihren Inhalt und künstlerischen Bau ist jedesmal eine Besprechung einzelner Stellen hinzugefügt. Die voraufgeschickte Einleitung soll keineswegs eine Theorie des Dramas geben, sondern nur einige Gesichtspunkte vorweg etwas näher behandeln, auf die bei der Besprechung der einzelnen Dramen öfter Bezug zu nehmen ist.

Die Zeit, wo es zum guten literarischen Ton gehörte, über den größten deutschen Dramatiker mit anmaßlicher Geringschätzung abzusprechen, scheint zur Ehre des deutschen Volkes vorüber zu sein; Urteile von solcher Flachheit, wie sie sich die Romantiker und später Vilmar über Schiller erlaubten, sind heute nicht mehr üblich; Otto Ludwigs völlige Verkennung seines Genius beruhte auf der ganz abweichend gearteten Natur dieses unglücklichen Dichters. Allerdings finden sich in manchen umfassenden literargeschichtlichen Werken, namentlich von Hettner und Julian Schmidt, noch vielfach recht ungründliche Beurteilungen, aus denen wenig zu lernen ist. Aber ein fruchtbareres Eindringen in Schillers Art und Kunst zeigt sich sowohl in den Erklärungen seiner Werke als in den Lebensbeschreibungen. Von den Erklärern haben sich insbesondere Eckardt und Düntzer entschiedene Verdienste erworben, wenngleich namentlich der letztere auch oft zum Widerspruch nötigt und vor allem in den Einzelerklärungen häufig ganz in die Irre geht. Unter den wichtigsten Lebensbeschreibern war Hoffmeister der erste, der sich eine Darstellung des gesamten Geisteslebens des Dichters zur Aufgabe machte. Doch war er trotz

eingehendster Vertiefung und hingebendster Begeisterung durch manche vorgefaßte Meinung gehemmt: er konstruiert sich den Dichter zu sehr und giebt ihm zu wenig sein eigenes Recht. Daher hat kaum jemand bei so inniger Verehrung und gründlicher Kenntnis, die den Leser überall wohltuend berührt und fördert, doch so viel schiefe Urteile über Schiller ausgesprochen wie er. Unbefangener trat seinem Helden Palleske entgegen, dessen frisch und schwungvoll geschriebenes Buch in sehr vielen Lesern Liebe und Verständnis weckte. Die letzte Zeit endlich hat uns noch zwei neue und bedeutende Erscheinungen auf diesem Gebiete gebracht, die Bücher von Weltrich und Brahm. Aber das erste bricht leider bereits in der Besprechung der Räuber ab, das letztere, welches die drei Jugenddramen umschließt und ihrer dramatischen Bedeutung in entschiedener Weise gerecht wird, konnte von mir nicht mehr benutzt werden, da bei seinem Erscheinen der Druck meiner Schrift schon bis zum Don Karlos vorgeschritten war.*) Mit dem aufrichtigsten Danke muß außerdem jeder, der sich wissenschaftlich mit Schillers Werken beschäftigt, der Förderung gedenken, die allen derartigen Arbeiten durch Goedekes historisch kritische Ausgabe zu teil wird.

Schiller nimmt nach meiner Überzeugung in der Reihe der dramatischen Dichter aller Zeiten einen sehr hohen Platz ein, und dies zeigt sich auch bereits in seinen Jugenddramen. Mit Recht sagt Weltrich S. 361: „Nicht Lessings Dramen, nicht Goethes Götz von Berlichingen oder der Egmont können mit der dramatischen Größe der Schillerschen Räuber sich messen.“ Und ebenso hebt Brahm S. 133 hervor, daß dies Erstlingswerk Schillers „an dramatischem Gehalt und Zug schlechthin alles übertrifft, was in deutscher Sprache bis dahin geschaffen worden.“ Jene eigentümliche Vereinigung von dichterischer Schöpferkraft und strengem philosophischen Denken befähigte ihn vor allen zur sicheren Zusammenfassung und künstlerischen Gliederung einer umfangreichen Handlung, und wir finden bei ihm von den Räubern bis zum Demetrius überall das, was er als einen

---

*) Beide Werke sind auch jetzt (1904) noch unvollendet. Von Brahm ist 1892 die erste Hälfte des zweiten Bandes erschienen, die bis 1793 reicht; von Weltrich 1899 der erste Band, der nur die Jugendgeschichte bis 1782 enthält. Neu dazugekommen ist Minors gründliches und umfassendes Buch „Schiller. Sein Leben und seine Werke.“ Die beiden bis jetzt erschienenen Bände (1890) gehen bis zum Abschluß des Don Karlos. Keines dieser drei Werke also ist bisher in die Besprechung der eigentlich klassischen Periode des Dichters eingetreten.

besonderen dramatischen Vorzug an seinem letzten Stoffe, den ihm der Tod aus der Hand nahm, hervorgehoben hat, daß „eine große Handlung sich nach einem bestimmten, faßlichen, erstaunenswürdigen Ziel rasch und mächtig hinbewegt.“ Was Schopenhauer an Plato, dem Dichter unter den Philosophen, rühmt, er „halte seinen Hauptgedanken fest, wie mit eiserner Hand,“ das möchte ich auf Schiller, den Philosophen unter den Dichtern, anwenden, und ich trage kein Bedenken, mit Rümelin (Shakespearestudien S. 268) auszusprechen, daß er in der verständigen und spannenden Entwicklung der Handlung selbst Shakespeare überlegen ist. Natürlich soll hiermit keineswegs überhaupt eine Rangordnung der beiden Dramatiker gegeben sein. Niemand wird verkennen, daß an Tiefe und ursprünglicher Gewalt der dichterischen Natur Shakespeare den Vorrang hat; aber Schiller kann auch ihm gegenüber besondere gewichtige Vorzüge geltend machen; und wenn wir von Shakespeare einmal absehen, so wüßte ich unter den dramatischen Dichtern der modernen Welt niemand, der neben, geschweige über ihn zu stellen wäre. Jedenfalls reicht unter den Dramatikern dieses Jahrhunderts kein einziger nur von fern an seine Größe heran. Es sind auch dies zum Teil große Talente von ursprünglicher Kraft, aber selbst die bedeutendsten unter ihnen, ein Kleist, Hebbel, Grillparzer, dürfen nur mit Ehrfurcht zu ihm hinaufsehen. Goethe hat darüber zu Eckermann im Jahre 1827 ein schönes kräftiges Wörtlein gesprochen, das den Romantikern und Schicksalsdichtern galt, aber auch heut noch ebenso wahr ist wie damals: „Schiller mochte sich stellen, wie er wollte, er konnte gar nichts machen, was nicht immer bei weitem größer herauskam als das beste dieser Neueren; ja wenn Schiller sich die Nägel beschnitt, war er größer als diese Herren.“

Ich fürchte nicht, daß man mir den Vorwurf machen könnte, ich wolle alle Mängel und Schranken seiner Kunst leugnen. Der Inhalt meines Buches zeigt das Gegenteil. Eher möchte vielleicht ein Leser finden, daß der Verfasser auch zu denen gehöre, gegen die sich das dem Titel beigegebene Wort von Strauß richtet, weil sie nicht aufhören können, an den Werken des Dichters zu mäkeln. Indes wenn man von der Größe und Gewalt seines Geistes durchdrungen ist, so darf man sich auch nicht scheuen, die vorhandenen Schwächen anzuerkennen und deutlich nachzuweisen. Schiller ist groß genug, um die Wahrheit zu ertragen.

Berlin, 14. Oktober 1888.

Ludwig Bellermann.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die zweite Auflage ist in allen wesentlichen Punkten der ersten gleich. Ich habe das Ganze genau durchgesehen, aber nur in wenigen Fällen eingreifendere Änderungen oder ausgedehntere Zusätze gemacht, besonders wo es mir durch die inzwischen neu erschienenen Werke über den Gegenstand geboten schien. Sonst habe ich mich auf Verbesserung von Fehlern und Versehen beschränkt. Plan und Anordnung des Buches sind durchweg dieselben geblieben.

Berlin, 22. Oktober 1897.

Ludwig Bellermann.

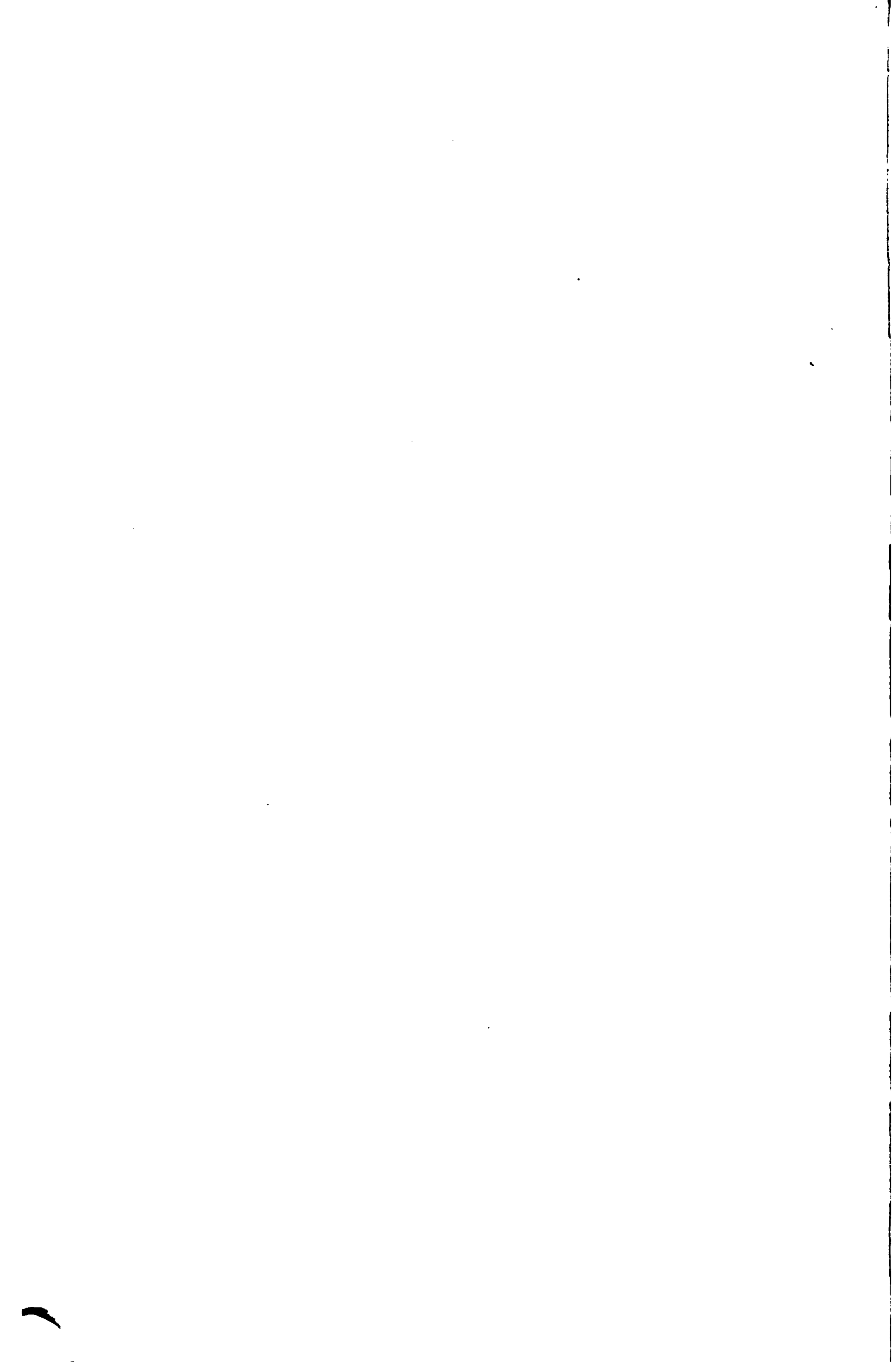
Vorwort zur dritten Auflage.

Die dritte Auflage unterscheidet sich äußerlich in sofern von den beiden ersten, als sie nicht in zwei, sondern in drei Teilen erscheinen wird. Der Grund ist, daß ich, vielseitiger Anregung folgend, auch den dramatischen Nachlaß Schillers, insbesondere den Demetrius, mit in den Kreis der Betrachtung gezogen habe. Hierdurch würde der Umfang des ohnehin schon starken zweiten Bandes so angeschwollen sein, daß eine Teilung wünschenswert erschien. Im übrigen ist Plan und Anordnung des Buches auch jetzt unverändert geblieben. Doch habe ich alle Teile aufs neue einer sorgfältigen Durchsicht unterzogen und sowohl in der Einleitung als in der Besprechung der einzelnen Stücke vielfach Änderungen, Verbesserungen und Zusätze gemacht, Lücken ergänzt, oder Überflüssiges ausgeschieden. Für die zahlreichen wohlwollenden Besprechungen in öffentlichen Blättern und die mir dadurch gewordene Förderung und Anregung spreche ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aus und kann nur den Wunsch wiederholen, daß das Buch auch in der neuen Auflage, die von der Verlagsbuchhandlung wiederum vorzüglich ausgestattet ist, sich die alten Freunde erhalten und neue dazu gewinnen möge und fortfahre, an seinem bescheidenen Teil dem Verständnis des Dichters zu dienen.

Berlin, 1. Oktober 1904.

Ludwig Bellermann.

Inhalt.



Einleitung.

1. Das Drama.

Schiller, der sich im Jahre 1797 eingehend mit der Poetik des Aristoteles beschäftigte, schreibt unterm 5. Mai an Goethe: „Daß Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.“ Der griechische Philosoph spricht im sechsten Kapitel seines Buches über die Frage, ob für die Tragödie die Handlung oder die Charaktere das Wichtigste seien; er entscheidet sich für das erstere, und zwar mit großer Bestimmtheit. Der eigentliche Gegenstand der künstlerischen Darstellung in der Tragödie, führt er aus, ist Handlung und Leben, Glück und Unglück, nicht die Menschen an sich; d. h. die Personen werden nicht deshalb handelnd vorgeführt, um ihren Charakter darzustellen, sondern sie geben durch ihre Handlungen nur zugleich mit ihren Charakter kund. Die Handlung ist also nicht um der Charaktere willen da, sondern umgekehrt. Eine Bestätigung seiner Ansicht findet er in der Beobachtung, daß eine Tragödie ohne Handlung schlechthin unmöglich, ohne Charakterzeichnung wenigstens denkbar sei; jedenfalls aber werde ein dichterisches Werk den Zweck der Tragödie, Erschütterung durch Mitleid und Furcht, niemals durch bloße Charakterschilderung erreichen, weit eher, wenn es wirklich hierin zurückstehe, durch einen zweckmäßigen Verlauf der Handlung. Er wiederholt also,

die Grundlage und gleichsam die Seele der Tragödie sei die Handlung.*) Man darf dies nicht mißverstehen. Aristoteles giebt an einer späteren Stelle, gestützt auf die Beobachtung der unvergleichlich reichen dramatischen Literatur seines Volkes, sorgfältig erwogene und höchst einsichtige, noch heut beachtenswerte Winke über die wirkungsvollste Gestaltung der Charaktere; er erwähnt gewisse Tragödien seiner Zeit, die keine eingehende Charakterzeichnung enthielten, und tadelt sie deshalb; er hat so gut wie wir gewußt, daß es eine ergreifende dramatische Handlung ohne tief angelegte und fest durchgeführte Charaktere nicht geben kann. Aber dennoch sagt er bestimmt: das was eigentlich das Drama zum Drama macht, ist die Handlung. Wenn jemand Reden voll schärfster und tiefster Charakterzeichnung in vollendetster Darstellung und Sprache uns vorführt, aber der Fortschritt der Handlung fehlt, so kann man sich an diesen Reden erfreuen, man kann die Wahrheit des Seelengemäldes anerkennen und bewundern, aber ein Drama ist dies nicht; ein Drama wird es erst in dem Augenblick, wo diese Charaktere sich in Bewegung setzen und eine fortschreitende, zusammenhängende, mit Notwendigkeit oder wenigstens mit Wahrscheinlichkeit verknüpfte Handlung bilden.

In der Tat bestätigt sich die Richtigkeit dieser Bemerkung noch heute. Ein Dramatiker, der die Handlung geschickt zu führen weiß, ist seines Erfolges fast durchweg sicher; alle übrigen Vorzüge eines Stückes, seelentiefe Charakteristik, ansprechende und selbst ergreifende Situation, packende Lebenswahrheit, edle zeitgemäße, politisch oder religiös zündende Richtung, tiefsinnige und geistreiche Gedanken, mächtiger Schwung und sprühender Witz sowie aller Zauber der Sprache vermögen uns nicht über den Mangel einer folgerichtigen, übersichtlich verknüpften, spannenden Handlung hinwegzutäuschen; der Dichter muß also vor allem darauf bedacht sein, die Handlung klar zu ordnen und zu gliedern. Und dies meint Schiller mit den angeführten Worten, es

---

*) ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ μῦθος τῆς τραγῳδίας.

heiße recht den Nagel auf den Kopf getroffen, daß Aristoteles das Hauptgewicht auf die Verknüpfung der Begebenheiten lege.

Nicht immer ist diese Wahrheit anerkannt worden. Besonders in solchen Zeiten, wo eine neue und tiefere Auffassung im Leben wie in Kunst und Wissenschaft sich durchringt, wird leicht die Darstellung der inneren Seelenkräfte, des auf- und niederwogenden Empfindungslebens als das weitaus Wichtigere, der Poesie Würdigere aufgefaßt, indem man außer acht läßt, daß ein wirklich scharfes Gepräge des menschlichen Wollens ohne eine klar fortschreitende Handlung gar nicht anschaulich darstellbar ist, daß vielmehr der Charakter sich nur im Strom der Welt bildet und betätigt. Eine solche Zeit waren z. B. im achtzehnten Jahrhundert jene Jahre, als man alle überlieferten Regeln der Dichtkunst umstürzen zu müssen meinte, um der unverfälschten, ursprünglichen Stimme der Natur ihr Recht zu verschaffen. Es ist daher sehr begreiflich, wenn ein Stimmführer der damaligen Stürmer und Dränger, wie Reinhold Lenz, in seinen „Anmerkungen übers Theater" (Leipzig 1774) den obigen Satz geradezu umkehrt. Nicht die Handlung, so wird hier gelehrt, sei das Wesentliche im Drama, sondern die Darstellung der Charaktere. Der Grund ist einleuchtend. Die Erfindung einer festgefügten, einheitlichen Handlung legt dem Dichter notwendig einen gewissen Zwang auf, eine Rücksichtnahme auf die wirkliche Welt; die Darstellung der Charaktere dagegen schien bloß aus der Tiefe des Herzens geschöpft werden zu können, als eine unmittelbare Verkörperung der im Innern des Dichtergemütes lebenden Kräfte. Der Erfolg war, wie er nicht anders sein konnte. Liest man die Stücke jener Dichter, vornehmlich eines Lenz und Klinger, so kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, daß uns hier vielfach ein nicht zu verachtendes dichterisches Talent entgegentritt, aber das Ganze bleibt formlos und ohne Festigkeit, weil der Dichter sich nicht zwingt, die Handlung zur klaren, verständlichen Anschauung zu bringen. Bei Stücken wie Lenz' „Hofmeister" oder Klingers „Zwillinge" und „Sturm und Drang" hält es recht schwer, sich von der ursächlichen Ver-

knüpfung der Ereignisse ein Bild zu machen, ja zuweilen auch nur ihrem äußeren Verlaufe zu folgen. Man sieht wohl, daß in diesen feindlichen Brüdern und Verwandten starke Gefühle, leidenschaftlicher Haß und Liebe toben und kochen, aber von ihrem Tun gewinnt man nur eine dunkle Vorstellung, und dies hüllt die ganzen Stücke in eine Art von Nebel ein. Noch schlimmer ist es allerdings, wenn der Mangel an Handlung auch nicht einmal durch solchen Empfindungsgehalt ersetzt wird, wie z. B. in Platens „Liga von Cambrai.“ Vaterlandsliebe und große Gesinnungen sind ganz vortreffliche Dinge, aber ohne eine spannende Handlung und Personen von individuellem Gepräge machen sie schlechterdings kein Drama aus.*)

Schiller beginnt seine Besprechung von Goethes Egmont mit den Worten: „Entweder es sind außerordentliche Handlungen und Situationen, oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charaktere, die dem tragischen Dichter zum Stoff dienen; und wenngleich oft alle diese drei, als Ursache und Wirkung, in einem Stücke sich beisammen finden, so ist doch immer das eine oder das andere vorzugsweise der letzte Zweck der Schilderung gewesen.“ Er würde die erste Klasse heute wieder noch in zwei Arten zerlegen können; denn es giebt Stücke, die weder durch die Charaktere, noch durch eine starke Leidenschaft, noch durch den Gang der Handlung unsere Teilnahme gewinnen, sondern die uns vielmehr nur durch „Situationsbilder“ fesseln wollen, deren packende Naturwahrheit uns für alles andere entschädigen soll, z. B. Hauptmanns „Weber“ oder Gorkis „Nachtasyl.“ Vollständig absondern freilich läßt sich keiner dieser vier dramatischen Bestandteile, sodaß er ganz ausschließlich zur Darstellung käme, denn sie haben in der Natur des handelnden

---

*) Bezeichnend für Platens Unfähigkeit, dies einzusehen, ist sein Epigramm gegen einen „Rezensenten der Liga von Cambrai:“

„Thema des Schauspiels ist der venetische Patriotismus,
Endlich am Ende des Stücks merkt's der gefoppte Gesell.
Niemals, ruft er mit hämischem Eifer, begeisterte Shakespearen
Solch ein erbärmlicher Stoff! Große Gesinnungen bloß!“
Er spottet wirklich seiner selbst und weiß nicht wie.

Menschen ihren unverlierbaren Einheitspunkt; das kann kein Dichter beim besten (oder schlechtesten!) Willen ändern. Es handelt sich also immer nur um ein stärkeres Betonen des einen oder des andern Elements, und die Grenze wird notwendig eine fließende, oftmals eine willkürliche sein. Überwiegt die Situation, die Schilderung dessen, was man heute mit dem häßlichen Worte „Milieu“ bezeichnet, so stark wie in den genannten Beispielen, so empfindet wohl jeder Leser oder Hörer, daß hier zum wirklichen Drama etwas Wesentliches mangelt; und der Ausfall an eigentlich dramatischem Interesse wird dann oft durch die besondere Art der vorgeführten Bilder ersetzt, durch stark erregende, aufreizende oder erschütternde, zuweilen auch durch gräßliche und widerwärtige Situationen. Aber trotzdem kann man beobachten, wie auch in solchen Stücken, bei so scharf gewürzter Kost, wenn einmal eine stärker bewegte Handlung eintritt oder auch nur einzusetzen scheint, der Nerv unseres dramatischen Sinnes sofort reagiert, sodaß das Thermometer des Interesses mit einem lebhaften Ruck emporsteigt. Die gegenwärtige Situation, und wenn sie an sich noch so packend ist und noch so viel Abwechslung bietet, ermüdet unfehlbar, wenn die Bewegung, die Spannung auf die Zukunft fehlt. Platens Wort: „Handlung ist der Welt allmächtiger Puls“ gilt für die Welt des Dramas in ganz besonderem Maße.

Darunter ist selbstverständlich nicht bloß äußeres Handeln zu verstehen, sondern auch alle Seelenvorgänge, sofern sie nicht ruhende Zustände, sondern vorwärts drängende Bewegungen sind. Mit vollem Rechte weist Volkelt*) das Urteil Fr. Th. Vischers zurück, der die Iphigenie und den Tasso zwar „unsterbliche Seelengemälde“ nennt, aber nicht als Dramen gelten lassen will. Noch unbegreiflicher ist Lewes' öfter angeführtes Wort: „Der Tasso ist eine tadellose Reihe von Versen, kein Drama,“ eine Verkehrtheit des sonst so verdienten Biographen, die ihres Gleichen sucht. Die Seelenkämpfe und Gemütserschütterungen, die in den beiden

*) „Ästhetik des Tragischen.“ (München 1897), S. 83.

Goetheschen Schauspielen vorgeführt werden, und aus denen sich das Schicksal der Personen zu Glück und Leid, zu Jubel und Verzweiflung entwickelt, sind vollberechtigte dramatische Handlungen. Volkelt erörtert dies überzeugend, und ich möchte ihm nicht einmal das zugeben, daß solche Darstellungen von der Bühne aus weniger „packend" seien. Derselbe Lewes sagt treffend von der großen Rede Iphigeniens im letzten Akte, wo die Wahrheit ihrer reinen Seele zum Durchbruch kommt: „So groß ist diese Stelle gedacht, daß sie auf der Bühne, käme der Vortrag an Tiefe und Würde nur annähernd gleich, von überwältigender Wirkung sein würde."

Handlung bleibt demnach die Grundlage des Dramas. Aber Handlung stellen auch andere Gattungen der Dichtkunst dar, vor allem das Epos; ja nach Lessings Theorie wären „Handlungen überhaupt" der eigentliche Gegenstand aller Poesie. Die dramatische Handlung muß sich also von der allgemein poetischen Handlung unterscheiden, und ihre Besonderheit kann nur auf der dieser Dichtungsart eigentümlichen Darstellungsweise beruhen, die einen Gegensatz ebensowohl zu der lyrischen wie zu der epischen Poesie bildet. Nun schreibt die gewöhnliche Erklärung, die seit Hegel in fast alle Darstellungen der Poetik übergegangen ist, dem Epos objektive Darstellung zu, der Lyrik subjektive, und vom Drama pflegt man zu sagen, daß es beide Darstellungsarten vereinige oder eine „höhere Einheit" der beiden anderen Gattungen bilde.*) Die beiden ersten Ausdrücke sind wohl ohne weiteres klar. Den Hauptinhalt der Poesie bildet der Mensch, sein äußeres und inneres Leben, sein Tun und Handeln, sein Empfinden und Denken. Das erstere ist das Gebiet des Epos, das zweite das der Lyrik. Objektiv nennen wir eine solche

---

*) Hegels Werke, Band 10 (Ästhetik, Band 3), S. 323 f.: „Die dritte Darstellungsweise verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität. — Die Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, sowie dies Subjektive, das in seiner Realisation und objektiven Giltigkeit zur Darstellung gelangt, ist der Geist in seiner Totalität und giebt als Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie ab."

Darstellung, welche die Vorgänge selbst, die die Phantasie des Dichters in Bewegung setzen, anschaulich und deutlich dem Leser oder Hörer vorführt. Lese ich z. B. wie Hektor vom Achill um die große Stadt herumgejagt wird, oder wie Siegfried mit den Burgundenkönigen um die Wette läuft, oder wie Hermann und Dorothea zusammen die unbehauenen Stufen des Weinbergs heruntersteigen, so erhält meine Phantasie in allen diesen Fällen ein deutliches Bild der geschilderten Begebenheiten. Dagegen heißt subjektiv die Darstellungsart, die nicht den Verlauf eines Vorgangs vorführt, sondern Empfindungen über einen Vorgang zum Ausdruck bringt, z. B. nicht den Sieg schildert, sondern die Freude über den Sieg, nicht das Wiedersehen mit dem Geliebten oder die Trennung von ihm, sondern den Jubel und den Schmerz, in den das Herz dabei ausbricht. Natürlich kann daher derselbe Gegenstand dem einen Dichter zum Anlaß für ein episches Gedicht, dem andern für ein lyrisches dienen. Der eine wird z. B. den Verlauf einer Schlacht erzählen, der andere etwa eine „Elegie auf dem Schlachtfelde von Kunersdorf" schreiben; der eine wird das Umherschweifen der Ceres nach ihrer Tochter anschaulich vorführen, der andere in einer „Klage der Ceres" uns den Seelenschmerz der Mutter vergegenwärtigen, während uns der äußere Vorgang, wenn wir ihn nicht schon kennen, daraus niemals deutlich werden würde.

Aber bildet das Drama nun wirklich eine Einheit dieser beiden Darstellungsarten? Daß allerdings in ihm epische und auch lyrische Bestandteile stecken, leuchtet ja sofort ein: wir sehen einen äußeren Vorgang sich abspielen und wir lernen die Empfindungen der handelnden Personen kennen. Aber ist dies denn im Epos nicht ebenso? Die Handlung der Ilias ruht in ihrem wesentlichen Verlaufe auf dem Zorn des Achill, die des Nibelungenliedes baut sich klar auf den Hauptcharakteren auf. Zweifellos sind hier lyrische Bestandteile, Empfindungsausdrücke der ergreifendsten Art in Menge vorhanden. Nicht minder in kürzeren erzählenden Gedichten, Balladen und Romanzen; welchen tief empfundenen Ausdruck menschlicher Erregung können Gedichte

dieser Art enthalten, z. B. der Erlkönig, der Taucher, Bertran de Born. Aber auch den äußeren Vorgang schildern sie uns mit vollster Anschaulichkeit, sie enthalten also lyrische und epische Bestandteile, beide in vollkommener Ausbildung und musterhafter Darstellung. Aber Dramen sind es doch nicht. Daß also aus einer Vereinigung von lyrischer und epischer Darstellung die dramatische gleichsam von selbst hervorgehe, leuchtet hiernach keineswegs ein. Man könnte erwidern, in den epischen Gedichten sei doch immer noch manches vorhanden, was nicht aus dem Wollen und Empfinden der Personen folge, Eingreifen der Götter, dunkle Naturmächte, Walten der entfesselten Elemente; erst wenn die ganze Handlung streng aus den Charakteren hervorgehe, entstehe das Drama. Aber einerseits findet sich solch eine irrationale Macht doch keineswegs in allen jenen Gedichten, wo sie z. B. in Hermann und Dorothea oder auch in Bertran de Born stecken solle, ist nicht abzusehen; andrerseits ist dergleichen ja auch im Drama nicht unbedingt ausgeschlossen; vor allem aber würde so doch immer nur ein Gradunterschied hergestellt werden, während es sich hier offenbar nicht um ein weniger und mehr, sondern um einen Unterschied im innersten Wesen handelt.

Worin für unser natürliches Gefühl der unverkennbare Unterschied des Dramas von jeder anderen Form der Dichtkunst liegt, kann nicht zweifelhaft sein. Ich gebe jemandem ein Buch in die Hand, das er nicht kennt; er schlägt es auf, und ohne nur eine Zeile darin wirklich zu lesen, macht er es wieder zu und sagt: es ist ein Drama. Es ist klar, dies unverkennbar Unterscheidende ist die dialogische Form. Jede Definition, aus der sich die dialogische Form nicht von selbst mitergiebt, muß von vornherein abgewiesen werden. Soll also das unzählige Male nachgesprochene Wort, daß das Drama die höhere Einheit von Epos und Lyrik sei, mehr als eine unverstandene, schön klingende Redensart sein, so muß der Nachweis geführt werden können, daß aus solcher Einheit sich die dialogische Form mit Notwendigkeit ergiebt.

Und dieser Nachweis kann allerdings geführt werden. In den vorher erwähnten Gedichten haben wir stets die lyrischen

und epischen Bestandteile getrennt voneinander. Im Erlkönig z. B. sind die Ausrufe des Kindes lyrischer Natur; wenn dagegen der Dichter fortfährt: „Den Vater grauset's, er reitet geschwind" u. s. w., so ist dies rein epische Darstellung. Um aber ein Drama zuwege zu bringen, muß mit dem Begriff der Einheit wirklich Ernst gemacht werden. Die Forderung ist: es soll ein Gedicht entstehen, welches in jedem seiner Worte zugleich episch und auch zugleich lyrisch ist, d. h. es soll uns ein äußerer Vorgang, der Gegenstand der epischen Poesie sein könnte, vorgeführt werden, dabei aber soll die Darstellungsart des Epos niemals zur Anwendung kommen, sondern ausschließlich die der Lyrik: der Dichter darf nie erzählen, sondern die Vorführung des Fortschrittes der Handlung ausschließlich durch den direkten Ausdruck von Gedanken und Empfindungen der handelnden Personen bewerkstelligen. Man sieht sofort, daß hier in der Tat die dialogische Form mit vollster Folgerichtigkeit als die allein mögliche herausspringt. Selbst die im Epos üblichen Ankündigungen: „Ihm erwiderte drauf der erfindungsreiche Odysseus," „Da sprach der Herr Siegfried" u. dergl. müssen nun fortbleiben, denn hier wäre ein rein epischer Bestandteil ohne lyrische Darstellung, d. h. die Einheit wäre unterbrochen. Das Drama ist somit der Vergangenheit, die allein erzählend dargestellt werden kann, gänzlich entrückt und besteht in der gegenwärtigen Vorführung des Empfindungs- und Gedankenausdrucks der Personen, wodurch die Handlung vor unsern Augen zustande kommt. Als das Einzige, was der Dichter außerdem, rein objektiv, hinzutut, könnte man die szenischen Bemerkungen und Anweisungen für den Schauspieler nennen. Aber diese sind nicht eigentlich ein Teil der dichterischen Darstellung. Denn das Drama hat, wie aus dem entwickelten Begriff hervorgeht, seine wahre Verwirklichung nur bei der Aufführung, wo der Wortlaut jener Anweisungen wegfällt und nur die dadurch bezeichnete Handlung bleibt, die dann so gut wie die Reden der handelnden Personen ein unmittelbarer, direkter Ausfluß ihres Wollens und Denkens ist.

Noch könnte man den Einwand machen, daß bei dieser

Verschmelzung von Epos und Lyrik die letztere ihr Wesen ändere, sofern wir sonst Empfindungen des Dichters vor uns hätten, hier aber die der beteiligten Personen. Indes, wenn es auch allerdings weitaus das häufigere ist, daß uns in der Lyrik der Dichter sein eigenes Fühlen vorführt, so versetzt er sich doch auch nicht selten in die Empfindungen anderer. Wie unendlich oft z. B. haben Dichter die Gefühle eines Mädchens zum Ausdruck gebracht, von Walters anmutigem Lied „Under der linden an der heide“ bis zu Goethes „Suleikaliedern“ und Rückerts „Liebesfrühling.“ Aber auch ein Versenken der dichterischen Phantasie in die Gefühlswelt entfernter stehender Personen kann nicht anders beurteilt werden. Ich weiß wenigstens nicht, welcher Gattung man Elegien wie Schillers „Klage der Ceres,“ Platens Klagelied „Kaiser Ottos“ u. dgl. zuschreiben sollte als der lyrischen. Ist demnach jede dichterische Darstellung des Empfindungslebens, mag es das des Dichters oder ein fremdes sein, Lyrik zu nennen, so ist auch die hier gegebene Begriffsentwickelung zweifellos.

So steht das Drama den beiden ersten Gattungen der Dichtkunst als die umfassendste und tiefste dichterische Schöpfung gegenüber, welche die Anschaulichkeit des Epos mit dem Empfindungsgehalt der Lyrik verbindet. Es ist aber klar, daß man trotzdem drei gleichgeordnete Gattungen anerkennen muß; denn Epos und Lyrik können in keinem Sinne zusammengefaßt werden. Dagegen fehlt es nicht an Beurteilern, welche die Gliederung der Poesie anders begründen und dabei in der Tat von einer Zweiteilung ausgehen. Es würde nach dem Obigen hier noch zwei Möglichkeiten geben, indem entweder Lyrik und Drama zusammengefaßt und dem Epos entgegengesetzt werden, oder umgekehrt Epos und Drama zusammen der Lyrik. Beide Arten der Gliederung haben Vertreter gefunden. So spricht Lotze, Geschichte der Ästhetik S. 620 davon, daß wenn man von der Form der Darstellung ausgehe, man die erzählende (epische) Dichtung der lyrischen und dramatischen gegenüberstellen muß: das Gleichartige der beiden letzteren würde dann (was Lotze

freilich nicht weiter ausführt) darin bestehen, daß sie ausschließlich Gedanken und Empfindungen, nicht Erzählung geben, also dem objektiven Epos gegenüber subjektiv sind. Häufiger und ernstlicher ist die umgekehrte Einteilung gemacht worden. So sondert z. B. Franz Kern, Lehrstoff für den deutschen Unterricht in Prima S. 62, indem er als Einteilungsgrund den Inhalt angiebt, die Lyrik, als Darstellung des inneren Lebens, für sich ab und stellt ihr Epos und Drama entgegen, sofern sie beide Handlung zum Gegenstand haben; hier bilden also die beiden letzteren als objektiv eine Klasse, während die Lyrik als subjektiv allein steht. Das Drama, das nach Lotzes Bemerkung zur subjektiven Gruppe gehörte, würde hier zur objektiven gerechnet. Schon die Möglichkeit dieser beiden entgegengesetzten Zusammenfassungen zeigt, daß das Drama weder bloß subjektiv noch bloß objektiv ist, sondern beide Naturen in sich vereinigt und somit notwendig eine selbständige Gattung bildet. Die von Kern gegebene Einteilung hat ja an sich etwas Einleuchtendes, da in der Tat im Epos, wie im Drama Handlung den Gegenstand bildet. Aber sie läßt außer acht, daß das unterscheidende Merkmal für die Darstellung der Handlung im Drama, nämlich als gegenwärtig sich vollziehend, genau auch das Merkmal der Lyrik ist; denn Gedanken und Empfindungen können schlechterdings immer nur als gegenwärtig sich vollziehend dargestellt werden, und jedes lyrische Gedicht ist sozusagen ein Monolog. Außerdem würde es bei der Zweiteilung immer ein Übelstand bleiben, daß für die aus Epos und Drama bestehende Gattung („Poesie welche Handlungen darstellt") kein einheitlicher Name vorhanden ist. Denn der Ausdruck „plastische" Poesie, den Wilhelm von Humboldt in seinem Buche über Goethes Hermann und Dorothea in Vorschlag brachte, ist nicht in Gebrauch gekommen, obwohl er den gemeinsamen Charakter der beiden Dichtarten, daß sie stets „Gestalten" vorführen, recht geschickt bezeichnet.

Nach allem müssen wir anerkennen, daß jenes Hegelsche Wort wirklich das Wesen des Dramas treffend bezeichnet. Aber

freilich ist es oft höchst oberflächlich aufgefaßt worden und dann geradezu unverstanden geblieben, z. B. wenn es in einer Poetik nach Anführung der üblichen Definition weiter heißt: „Außerdem ist es eine besondere Eigentümlichkeit des Dramas, daß es sich der dialogischen Form bedient.“ Völlige Verwirrung der Begriffe aber verrät es, wenn man behauptet, die altgriechische Tragödie enthalte die beiden Bestandteile noch getrennt, indem die dialogischen Teile das epische, die Chorgesänge das lyrische Element darstellten. Daraus würde folgen, daß die Antigone, wenn man die Chorgesänge absonderte, ein Epos werden würde.*)

Richtig verstanden dagegen giebt uns diese Definition in der Tat das Wesen des Dramas an, und es folgen daraus zwei wichtige Gesetze für die dramatische Handlung:

1. Da das Drama in jedem seiner Teile wahrhaft objektiv sein soll, so muß die Handlung ununterbrochen fortlaufen; lyrische Partien, die keinerlei Fortschritt der Handlung bieten, sind auszuschließen. Jeder lyrische Erguß z. B. in einem Monolog, wenn er noch so tief und innerlich empfunden ist, muß doch stets erkennen lassen, daß er ein fortschreitendes Element, einen Antrieb für die weitere Handlung enthält. Denken wir z. B. an Johannas Abschiedswort: „Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften.“ Bliebe es bei dem bloßen Abschiednehmen, so wäre dies eine bedenkliche Ruhe der Handlung. Aber der ganze Monolog ist durchweht von dem heldenmütigen Entschluß, in rauhes Erz die Glieder zu schnüren und das Vaterland zu retten, wenn im Kampf die Mutigsten verzagen. Er blickt in die Zukunft, und das ist seine Berechtigung. Oder Iphigeniens Monolog am Ende des ersten Aktes:

---

*) Lucian Müller, Metrik der Griechen und Römer, Leipzig 1880, S. 67: „Das Drama, das sich aus den Gesängen und Tänzen ländlicher Feste entwickelt hat, ist gleichsam eine Verbindung von Epos und Lyrik, so daß die dialogischen Teile, welche die Handlung des Stückes darstellen, das epische, die Chorgesänge und die Gesänge einzelner Choreuten oder Schauspieler das lyrische Element repräsentieren.“

Du hast Wolken, gnädige Retterin,
Einzuhüllen unschuldig Verfolgte
Und auf Winden dem eh'rnen Geschick sie
Aus den Armen über das Meer,
Über der Erde weiteste Strecken,
Und wohin es dir gut dünkt, zu tragen.
Weise bist du und siehest das Künftige,
Nicht vorüber ist dir das Vergangene,
Und dein Blick ruht über den Deinen
Wie dein Licht, das Leben der Nächte,
Über der Erde ruhet und waltet.

Schöne, empfindungsvolle Worte, die man gern anhört; aber dramatisches Leben kommt erst hinein, wenn bei ihrem angsterfüllten Ausruf: „O enthalte von Blut meine Hände, nimmer bringt es Segen und Ruhe!" uns die Ahnung ergreift, daß hier der Konflikt des Dramas einsetzen muß: wir wissen, daß zwei Fremde geopfert werden sollen, daß sie sich weigern wird, und somit ist der Kampf gegeben, dem wir erwartungsvoll entgegensehen.

Als Beispiel einer Verletzung dieses Gesetzes wird man nicht etwa die Chorgesänge der altgriechischen Tragödie anführen. Denn allerdings steht ja hier die Handlung still; aber diese Gesänge haben in Hinsicht der Handlung vielmehr die Bedeutung unserer heutigen Zwischenakte. Denn da die alte Tragödie vom Beginn bis zum Ende des Stückes ohne Akteinteilung dem Zuschauer eine ununterbrochene Aufmerksamkeit zumutete, so mußte nach einer oder einigen erregten Szenen notwendig eine gewisse Ruhe eintreten, um das Gemüt des Hörers wieder abzuspannen und für neue Eindrücke empfänglich zu machen. Übrigens stehen trotzdem auch diese Gesänge fast immer in engem Gedankenzusammenhange mit der Handlung des Dramas, wenigstens bei den großen Meistern der Kunst, Äschylos und Sophokles, und dem Hörer wird aus ihnen in den meisten Fällen ein künstlerischer Ausdruck der ihn selbst bewegenden Empfindung, Furcht oder Hoffnung, Schmerz oder Freude entgegenklingen. Aber auch wo dies nicht der Fall ist, wie namentlich in manchen Chorliedern des Euripides, die etwa den Preis einer Gottheit ent-

halten und ohne merklichen Übelstand aus einer Tragödie in die andere übertragen werden könnten, ist doch solche Unterbrechung der Handlung, weil einmal die menschliche Natur einer Pause bedarf, nicht als ein Fehler zu bezeichnen, wenngleich sie natürlich an sich undramatisch ist. Jedenfalls liegen selbst dann die vorgetragenen Gedanken bei weitem nicht so fern ab vom Gegenstande des Dramas wie das, was in unserm modernen Theater während der Zwischenakte uns zu beschäftigen pflegt, wo entweder eine oft ziemlich gleichgiltige Musik mit angehört werden muß oder Unterhaltung beliebiger Art, Verabredung über weitere Verwendung des Abends u. dgl. stattfindet. Daher hat die moderne Bühne den Nachteil, in jedem Akte von neuem den Zuhörer aus der Alltagsstimmung in die künstlerische Illusion versetzen zu müssen, während gerade aus der Ununterbrochenheit des Eindrucks, aus dessen Banne der Zuhörer nicht loskam, bis das Schicksal erfüllt war, sich die unvergleichlich mächtige Wirkung antiker Theateraufführungen erklärt.

2. Da aber das Drama andrerseits durchweg auch wahrhaft subjektiv sein soll, so darf es keinerlei Teile, Erzählungen oder Beschreibungen, enthalten, die nicht aus den Empfindungen der Personen hervorgehen. Als Beispiel mögen dieselben beiden Stücke dienen. In der Jungfrau nimmt die Erzählung des Ritters Raoul

> Wir hatten sechzehn Fähnlein aufgebracht,
> Lothringisch Volk, zu deinem Heer zu stoßen,
> Und Ritter Baudricour von Vaucouleurs
> War unser Führer —

anfangs einen recht epischen Gang, wenn man sie so ohne Zusammenhang herausgreift. Aber wie gewinnt dies alles Wärme und Empfindung, sobald man sich die Bedingungen der Handlung vergegenwärtigt: ein Sieg ist erfochten, und zwar auf wunderbare Weise; der Zuschauer ahnt, daß hier Johanna zum erstenmal eingegriffen hat, erwartungsvoll steht der König und die Seinen. Da tritt der Ritter ein, aller Augen hängen an seinem Munde; und nun hebt er seine machtvolle Erzählung an.

Hier ist alles Leben, Handlung und gewaltige dramatische Wirkung. Etwas anders steht es schon mit Iphigeniens Erzählung der Schicksale ihres Hauses. Des Dichters bewundernswürdige Kunst hat es verstanden, die innerste Seele der Heldin hineinzulegen; wir hören aus jeder Zeile, aus jeder neuen Untat, die sie berichtet, das Zittern dieser reinen Seele, aus ihren Worten über Agamemnon das innere Jauchzen ihres kindlichen Stolzes. Aber alles dieses würde solcher Darstellung nicht das dramatische Daseinsrecht verleihen, wenn nicht ein Zusammenhang mit der Handlung besteht. Dieser ist ja ohne Zweifel vorhanden; denn einerseits wird der Konflikt verschärft, da wir fühlen, daß sie auf Thoas' Antrag in keinem Falle eingehen kann, während Thoas durch ihre erneute Abweisung noch mehr erbittert wird; vor allem aber wird uns vordeutend das Ziel des Dramas gezeigt: die Entsühnung des fluchbeladenen Hauses, wenn wir hören, daß aus diesem wilden Stamme sie entsprang. Aber dramatisch begründet ist hierdurch doch nur die Erzählung als Ganzes, die Ausdehnung und die Einzelheiten bleiben willkürlich, es könnte manches ohne Schaden für die dramatische Verknüpfung fehlen. Endlich als Beispiel eines Abschnittes, dessen dramatische Belebung dem Dichter gar nicht gelungen ist, nenne ich Werners Erzählung von der Kaiserwahl in Uhlands Herzog Ernst. Die Darstellung an sich, bloß als Erzählung betrachtet, ist vorzüglich schön, ja ergreifend; sie steht auch nicht außer Zusammenhang mit der Situation, in der sie sich findet; denn Werners Charakter wird durch die großartige Auffassung des geschichtlichen Vorgangs vertieft; wir fühlen, wie mächtig in ihm die Liebe zum Vaterlande wurzelt, zugleich auch, wie tief es ihn schmerzen muß, jetzt Gegner des Mannes zu sein, dem er damals so verehrend huldigte. Aber was gänzlich mangelt, ist die Beziehung zur vorliegenden Handlung. Diese steht nicht allein währenddessen vollständig still, sondern es ist auch in der ganzen Erzählung nicht ein einziger Punkt, der aus der Handlung hervorginge oder auf sie einwirkte. Uhland ist ein vortrefflicher Erzähler und ein ausgezeichneter Lyriker, aber kein großer Dramatiker.

Dramatisch im eigentlichen Sinne ist also, wie dies Freytag in der Technik des Dramas S. 16 treffend ausführt, die Darstellung derjenigen Seelenbewegungen und Leidenschaften, die den Willen wirklich zur Tat treiben. Ausführung der Stimmungen an und für sich ohne solche Beziehung zur Äußerung, zur Betätigung des Willens in der Welt, ist Sache der Lyrik, Darstellung der Begebenheit an sich ohne Veranschaulichung des Werdens der Tat in der Seele des Handelnden ist Sache des Epos.

2. Das Tragische.*)

Diese Forderungen an die allgemeine Beschaffenheit der dramatischen Handlung ergeben sich, wie man sieht, ohne weiteres aus der Natur des Dramas überhaupt. Dagegen über ihre Anordnung und Gliederung ist hierdurch noch nicht das mindeste angegeben. Es sind bekanntlich über den wirkungsvollsten Verlauf der Handlung eines Dramas, über Steigerung, Wechsel von Glück und Unglück, Verhältnis von Schuld und Schicksal, Schürzung und Lösung des Konflikts und ähnliche Fragen seit Aristoteles die mannigfachsten Beobachtungen gemacht, die verschiedensten Bestimmungen aufgestellt worden. Es liegt nicht in der Absicht dieser Zeilen, auf alle diese Fragen einzugehen; vielmehr soll nur der Begriff des Tragischen etwas näher untersucht werden. Denn die Tragödie ist und bleibt die gewaltigste und sozusagen die vornehmste Form des Dramas, mit der sich an hinreißender Wirkung auf das Gemüt des Hörers keine andere Art des Bühnenspiels vergleichen kann; die höchsten Häupter unter den dramatischen Dichtern aller Zeiten sind wesent-

---

*) Eine eingehende und gründliche Behandlung des vielumstrittenen Begriffs liegt in Johannes Volkelts ausgezeichnetem Buche „Ästhetik des Tragischen" (München 1897) vor. Die hier folgenden Bemerkungen berühren sich insofern nicht unmittelbar mit seiner Darstellung, als er vornehmlich, in überaus reichhaltiger Gliederung, eine Übersicht über den weiten Umfang des Begriffs giebt, während ich nur einige Merkmale festzustellen suche, welche seinen Inhalt bestimmen.

lich Tragödiendichter oder haben wenigstens ihre unvergänglichsten Lorbeeren auf diesem Gebiet errungen, insbesondere gerade der Dichter, dessen dramatischen Werken die nachfolgenden Blätter gewidmet sind.

Worin die eigentümliche Wirkung eines ernsten Dramas, die wir tragisch nennen, bestehe, ist Gegenstand der Untersuchung sehr vieler, zum Teil ausgezeichneter Kunstrichter gewesen, und die Frage ist in recht verschiedenem Sinne beantwortet worden. Aristoteles hat bekanntlich als die für die Tragödie wesentlichen Affekte Mitleid und Furcht genannt. Damit ist zunächst eigentlich nur etwas Selbstverständliches ausgesprochen. Denn da der Gegenstand der Tragödie notwendig immer ein großes Leiden ist, so müssen gerade diese beiden Affekte im Gemüt des Hörers erregt werden: ein Leiden, das mir zur künstlerischen Illusion vergegenwärtigt wird, bewirkt notwendig mein Mitleiden, und indem die Illusion mich so tief erfaßt, daß ich mich gleichsam an die Stelle des auf der Bühne Leidenden denke, fühle ich das Unheil, das ihn trifft, voll Furcht auch auf mich niederkommen. Die beiden Affekte sind, wie Bernays in seiner berühmten Abhandlung sagt, die „weitgeöffneten Tore," durch welche die Außenwelt auf die menschliche Persönlichkeit eindringt und der unvertilgbare Zug unseres leidenschaftlich erregten Gemütes sich hervorstürzt, „um mit gleichempfindenden Menschen zu leiden und vor dem Wirbel der drohend fremden Dinge zu beben." Klar ist, wie schon Aristoteles betont, daß beides nur eintreten kann, wenn uns der Dichter Wesen vorführt, die wir wirklich als wahrhaftige Menschen, als unseresgleichen erkennen. Sie dürfen, mögen sie noch so seltene oder hervorragende, individuell gestaltete Charaktere sein, weder im Guten noch im Bösen gänzlich aus der menschlichen Natur heraustreten; denn die tragischen Empfindungen können nur dann in uns erregt werden, wenn wir das vorgeführte leidensvolle Schicksal „trotz all seiner Außerordentlichkeit" deutlich „als aus der auch für uns geschüttelten Schicksalsurne hervorgehend" empfinden.

Diese Worte von Bernays enthalten genau das, was Aristoteles

mit der Bemerkung meint, Furcht könne uns nur ergreifen bei dem Leide eines uns Wesensgleichen. Es ist also nicht etwa die Furcht für den Helden, sondern psychologisch weit tiefer ist das Gefühl des Erbebens gemeint, in welchem uns zu Mute ist, als entlade sich das Furchtbare auch über unserem Haupt. Diese allein richtige Erklärung des Aristotelischen Begriffs hat zuerst Lessing im 75. Stück der Dramaturgie aufs klarste gegeben, indem er die Furcht „das auf uns selbst bezogene Mitleid" nennt. Natürlich ist dies nur möglich, wenn uns der Charakter des Helden menschlich nahe und verständlich ist, so daß wir fühlen, auch wir, in derselben Lage, bei derselben Leidenschaft, müßten in dasselbe Unheil stürzen. Dann durchdringt uns erschütternd das bange Gefühl menschlicher Schwäche, worin eben die tragische Furcht besteht. Als Odysseus in Sophokles' Aias das furchtbare Leiden seines Feindes erblickt, so ist sein erstes Gefühl M i t l e i d mit dem tief Gefallenen; wenn er alsdann fortfährt:

> In s e i n e m Schicksal seh' ich ja zugleich auch m e i n s:
> Wir alle, die wir leben, das empfind' ich hier,
> Sind Traumgestalten, sind ein flüchtig Schattenbild,

so sind diese Worte geradezu eine Erläuterung zu Lessings Bemerkung, daß die Furcht das auf uns selbst bezogene Mitleid sei. Einen schlichteren, aber ebenso deutlichen Ausdruck giebt dieser Empfindung Gordon, wenn er im Angesicht von Wallensteins Schicksal sagt: „Keiner möchte da feste stehen, wo e r fiel." Für diesen Vorgang in der Seele des Zuhörers, auf dem somit hauptsächlich die Wirkung der Tragödie beruht, hat Scherer in der nach seinem Tode herausgekommenen Poetik den Ausdruck „Substitution" gebraucht. Es ist leider ein Fremdwort, aber schwerlich wird sich ein deutsches finden lassen, das diesen höchsten Grad der Illusion gleich kurz und treffend bezeichnet.*)

---

*) Fr. Th. Vischer braucht dafür den Ausdruck „Einfühlung," den A. Biese neuerdings wieder aufgenommen hat. — Gänzlich verkannt ist der Aristotelische Begriff in der Abhandlung von Franz Bettingen „Das Wesen des Tragischen" (Progr. des Gymn. zu Crefeld 1888), worin der Verfasser Lessings Ansicht als „unhaltbar" zu erweisen glaubt, indem er S. 5 ausruft:

Diese allgemeinen Gesichtspunkte können natürlich den Begriff des Tragischen nicht erschöpfen oder von seiner Vielgestaltigkeit ein Bild geben. Aber über ihre grundlegende Bedeutung für die Wirkung der Tragödie kann wohl kaum Meinungsverschiedenheit herrschen, und nichts ist seltsamer, als daß manche neueren Beurteiler gewissermaßen eine Scheu hegen, von Mitleid und Furcht oder von den uns wesensgleichen Charakteren zu sprechen, in der Meinung, was der alte Aristoteles gesagt habe, könne unmöglich noch für unsere so viel reicher und tiefer und mannigfaltiger entwickelten Verhältnisse Geltung haben. Aber gerade darin liegt ja der eigentümliche, man kann sagen unnachahmliche Vorzug der Alten, daß sie das allgemein Menschliche, das sich immer Gleichbleibende grundlegend erkannt haben, welches unendlicher Modifikationen, aber keiner fundamentalen Änderung fähig ist. So lange es einen Dichter geben wird, der ein Leiden darstellt, wird er auch Mitleid und Furcht erregen, oder er versteht sein Handwerk nicht, und wird den Charakteren wie den Schicksalen jene von Aristoteles geforderte allgemein menschliche Bedeutung geben müssen. Denn das hat Aristoteles nicht erfunden, sondern einfach aus der Natur abgelesen.

Dagegen werden die Ansichten sofort auseinandergehen, wenn

„Man denke sich die alten und jungen, verheirateten und unverheirateten Zuschauer beiderlei Geschlechts in der Jungfrau von Orleans, im Uriel Akosta, Fechter von Ravenna, Hamlet! Wird einer von ihnen fürchten, je ein ähnliches Schicksal erleiden zu müssen wie die Helden dieser Tragödien? Nie und nimmer. Dazu sind die dargestellten tragischen Begebenheiten viel zu große Seltenheiten im Leben.“ Der Verf. ahnt gar nicht, was Lessing will. Allerdings sind unter den angegebenen Bestandteilen des Schauspielhauspublikums unzweifelhaft sehr viele Personen, denen die Furcht nicht ernstlich kommen kann, sie möchten sich etwa plötzlich in einen „brittischen Lord“ verlieben oder ihr Judentum abschwören. Aber jeder kann in dem angeschauten Leiden „trotz seiner Außerordentlichkeit“ den verwandten Ton allgemein menschlichen Schicksals empfinden, so daß er sich in seiner eigenen Sicherheit erschüttert fühlt. Auch Odysseus bei Sophokles besorgt nicht im mindesten, er möchte wahnsinnig werden und über die Herden herfallen wie Aias, sondern er fühlt mit Bangen, daß wo Aias fiel, auch er nicht „feste stehen“ kann.

wir von der subjektiven Wirkung auf unser Gemüt zu den Forderungen fortschreiten, nach denen in der Tragödie objektiv der Verlauf der Handlung zu gestalten ist. Längere Zeit war die Ansicht herrschend, das Tragische beruhe stets auf dem Konflikt zweier sittlich berechtigter Mächte. Diese Erklärung ging von Hegel aus, der in Übereinstimmung mit seinem ganzen philosophischen System in der Tragödie gleichsam einen sich selbst entwickelnden dialektischen Prozeß, eine „großartige Dialektik des Fatums“ erblickte*), in welcher durch Satz und Gegensatz eine höhere Einheit entstehen sollte (Thesis, Antithesis, Synthesis), indem ein Kampf zweier an sich berechtigter aber einseitiger Mächte vorgeführt würde, die beide zu weit gehen und daher beide recht und beide unrecht haben, so daß erst aus der Vereinigung beider unter Tilgung des menschlich Einseitigen die höhere ewige Gerechtigkeit und Harmonie hervorgehe. Diese Definition war vornehmlich aus Hegels Auffassung der Antigone hervorgegangen, die ihm „das absolute Exempel der Tragödie“ ist (Religionsphilosophie Band 2, S. 113). Aber abgesehen davon, daß diese Auffassung des Sophokleischen Stückes meines Erachtens durchaus wider den Sinn des Dichters ist, so läßt sie sich auch auf eine große Anzahl anerkannter Meisterwerke nicht anwenden. Wo wäre z. B. im Macbeth ein Konflikt zweier sittlich berechtigter Mächte? oder in Richard dem Dritten, wo auf der einen Seite das ganze freche, brutale Unrecht steht? Auch Wallenstein und Fiesko wollen sich dem Schema nur mit Zwang fügen, und gegenüber Stücken wie Othello oder Emilia Galotti, vom König Ödipus ganz zu schweigen, ist mit dieser Definition gar nichts anzufangen. Ja sie ist nicht einmal bloß zu eng, sondern gleichzeitig auch zu weit, da ein solcher Konflikt, auch wo er vorhanden ist, noch keineswegs notwendig das Tragische hervorbringt. Denn die letzte Stufe, die Synthesis der Gegen-

---

*) Diesen Ausdruck braucht, von Hegels Theorie sprechend, Vischer, Über das Erhabene und Komische, S. 136. — Vgl. Hegels Werke Band 10 (Ästhetik 3), S. 529 ff.

säße, kann sich ja auch durch gütlichen Ausgleich und Nachgeben vollziehen, wie in Goethes Iphigenie oder in Sophokles' Philoktet, die nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch nicht Tragödien genannt werden.

Diese offenbaren Mängel waren es wohl, die den aus Hegels Philosophie erwachsenen Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer veranlaßten, in seiner Ästhetik I, S. 300 ff. eine dreifache Form des Tragischen anzunehmen: die erste findet da statt, wo der Held unschuldig untergeht; die zweite, wenn er eine Schuld auf sich ladet, die zum Untergange führt; die dritte endlich, wie bei Hegel, wenn zwei sittliche Mächte gegeneinanderstehen. Die erste nennt er „das Tragische als Gesetz des Universums," denn es ist allgemeines Weltengesetz, daß „das Schöne sterben muß, das Götter und Menschen bezwinget," und die wehmütige Trauer, die uns ergreift, wenn wir dieses Los des Schönen auf der Erde sich erfüllen sehen, sei es im Leben oder auf der Bühne, ist die unterste Stufe des Tragischen; dies ist der Sinn der etwas hochtönenden Bezeichnung. Die beiden anderen Namen erklären sich von selbst: „das Tragische der einfachen Schuld" und „das Tragische des sittlichen Konflikts." Der Hegelsche Fehler zu enger Definition ist hier nun offenbar vermieden; es werden wohl alle Tragödien, die es giebt, sich unter einen dieser Gesichtspunkte bringen lassen. Aber die Einheit des Begriffs ist verloren gegangen.

Von vielen Kunstrichtern ist als wesentlich maßgebend für das Tragische der Begriff der Schuld und Sühne hingestellt worden, mit besonderem Nachdruck in neuerer Zeit von Georg Günther, Grundzüge der tragischen Kunst (Leipzig und Berlin 1885). Er erklärt S. 442 die Schuld für ein „Haupterfordernis der Tragik" und verlangt für die „wahre Tragik" sogar „eine adäquate Schuld, welche den Untergang des Helden als sittlich notwendig motiviert." Aber das Mißliche dieser Bestimmung tritt sofort hervor. Denn da er, und zwar mit vollem Rechte, z. B. in der Antigone eine solche „adäquate" sittliche Schuld nicht findet (denn die Hegelsche Gleichberechtigungstheorie ver-

wirft er gänzlich) und ebensowenig im König Ödipus, so gelangt er folgerichtig zu dem Ergebnis, daß Sophokles hier „von der echten Tragik abgewichen" sei (S. 442), daß daher der Ausgang in beiden Dramen „kein tragischer" sei (S. 450), daß vielmehr nur „die blendende Technik der genannten Stücke," sowie „die ihnen unzweifelhaft eigenen poetischen Schönheiten anderer Art" den „noch heut von so vielen geteilten Irrtum" (daß es nämlich Tragödien seien) hervorgerufen haben. Ein Ergebnis, bei dem den meisten Lesern wohl eher um die Theorie des Verfassers als um die Tragik des Sophokles bange werden dürfte.*) Gerade umgekehrt erklärt es Hermann Baumgart, Handbuch der Poetik (Stuttgart 1887) S. 467 für ein irrtümliches „Axiom der modernen Ästhetik," „daß ein Leidensgeschick nicht als ein tragisches empfunden werde, wenn wir nicht die Ursache desselben in einer Verschuldung des Leidenden erkennen könnten." Stecke hierin auch neben großem Irrtum ein wenig Wahrheit, so sei doch jedenfalls ein Unglück, das der Leidende im vollen Umfang verschuldet hat (das ist doch wohl Günthers „adäquate Schuld") ganz untragisch. Es handele sich beim Begriff des Tragischen vielmehr ausschließlich um die Erregung von Mitleid und Furcht.

Gehen wir einmal von einem Punkte aus, der von niemand bezweifelt wird. Schiller in seinen Abhandlungen über das Pathetische und über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, bezeichnet, wenn er auch eine eigentliche Begriffs-

---

*) Ähnlich verwirft auch Klein im ersten Bande seiner Geschichte des Dramas (Leipzig 1865) die im König Ödipus hervortretende Tragik. „Sophokles' tragische Idee," sagt er mit Bezug hierauf S. 353, „ist die von Goethes Harfner, der von den himmlischen Mächten singt: Ihr führt ins Leben ihn hinein, ihr laßt den Armen schuldig werden, dann überlaßt ihr ihn der Pein u. s. w. Eine tragische Idee, ebenso ungöttlich wie unmenschlich und daher unsittlich, entsprang sie auch dem gottseligsten, harmonischsten Dichtergemüt des Altertums." Daß Klein die Antigone als Tragödie gelten läßt, liegt darin, daß er hier die „Gleichberechtigung" anerkennt, vgl. S. 383 f.

entwicklung des Tragischen hier durchaus nicht beabsichtigt, als das erste Erfordernis die Darstellung eines starken Leidens. Bestreiten wird dies natürlich niemand, aber es muß ergänzt werden, und zwar erstens in bezug auf das Leiden selbst, ganz abgesehen zunächst von seinen Ursachen und den näheren Umständen. Denn was ist ein „starkes“ Leiden? Der Schmerz um den Verlust des Vermögens, der Macht, der Ehre, einer geliebten Person? Alles dies nennen wir, mag der Zusammenhang sein wie er wolle, an sich noch nicht tragisch. Es darf sich nicht um Dinge handeln, die dem Helden irgendwie angehören, sondern es muß sich durchaus um ihn selbst handeln. Es genügt nicht, daß sein Glück, das äußere wie das innere, seine Lebenshoffnung und seine Seelenruhe scheitern, er selbst, sein Dasein muß zerbrechen, wenn uns der tragische Schauer ergreifen soll. Mit andern Worten, die erste Bedingung für die Anwendung des Begriffs auf der Bühne wie im Leben ist die, daß der Verlauf der vorgeführten Handlung den Tod des Handelnden in sich schließen muß. Es versteht sich ganz von selbst, daß dies allein nicht genügt, aber zunächst will ich nur einmal feststellen, daß wir ohne tödlichen Ausgang überhaupt nicht vom Eindruck des Tragischen sprechen. Entgegenstehende Beispiele sind sehr selten und stets von der Art, daß gerade die Ausnahme die Regel zu bestätigen scheint. Soviel ich sehe, giebt es im Grunde nur ein Stück, welches allgemein als Tragödie anerkannt wird und doch diesem Erfordernis nicht entspricht, nämlich den König Ödipus. Aber die Selbstblendung, die der Held hier an sich vollzieht, ist insofern dem Tode gleichzuachten, als sie seine menschliche Existenz im gewöhnlichen Sinne vernichtet, er ist danach, wie er es auf Kolonos selbst ausspricht, nur noch „ein Schattenbild des Ödipus;“ auch scheidet ja die Genossin seines Schicksals, Jokaste, wirklich aus dem Leben. Als zweites Drama dieser Art könnte man Goethes Tasso nennen, der von vielen als Tragödie angesehen wird, z. B. von Freytag, Technik des Dramas, S. 98. Die Bezeichnung wäre aber meines Erachtens nur dann zulässig, wenn man Tasso als

so vollständig innerlich gebrochen betrachtet, daß ihm kein Lebensglück mehr zu teil werden kann, daß auch von ihm nur ein Schattenbild übrig bleibt; nimmt man dagegen an, daß auf Grund der schmerzlichen, aber heilenden Erlebnisse, deren Zeugen wir gewesen sind, ein neues Leben sich ihm aufbauen wird, das ihn durch Ausübung seiner Kunst über den großen Schmerz hinwegheben und ihn dereinst wieder beglücken kann, so haben wir eben keine Tragödie, wie ja auch Goethe selbst sein Stück „Schauspiel" genannt hat, gewiß in Übereinstimmung mit dem natürichen Gefühl unbefangener Leser.

In der Tat, finde ich, beschränkt der Sprachgebrauch die Bezeichnung tragisch mit ganz außerordentlicher Bestimmtheit auf solche Handlungsverknüpfung, die tödlich endigt. Und ich halte dies keineswegs für etwas Willkürliches oder Äußerliches, vielmehr ist die Unterscheidung aus der Natur der Sache geschöpft: es ist ein Unterschied der Sache, nicht bloß des Grades, ob der vorgeführte Konflikt das innerste Wesen des Helden so vollständig ergriffen und erfüllt hat, daß bei Aufgabe des Zieles ein Weiterleben innerlich oder äußerlich unmöglich wird, oder ob dies nicht der Fall ist. Das für immer Abschließende, das dem Tode unter allen Umständen den Charakter des unvergleichlichen, unnahbaren Ernstes aufdrückt, giebt einem solchen Drama durch den Schauer (φρίττειν), der das Gemüt des Hörers beim Herannahen und Eintreten der Katastrophe ergreift, einen so unterscheidenden Zug, daß es gerechtfertigt erscheint, ihn in die Definition der Tragödie aufzunehmen. Auch außerhalb der Bühne werden wir ja den Tod, mögen wir ihn für der Übel größtes halten oder ihm so frei gegenüberstehen wie Sokrates oder wie Rückerts sterbende Blume, doch jedenfalls als ein Ereignis empfinden, das allen übrigen Menschenschicksalen als etwas Einzigartiges, eine Klasse für sich bildend, gegenübersteht. Nimmt also die Handlung eines Dramas einen nichttödlichen Verlauf, so ist unter allen Umständen der Konflikt ein minder tief angelegter, indem auf einer von beiden Seiten ein Nachgeben möglich ist, ohne daß das Leben des Helden zerstört wird.

Dies kann erstens auf Seiten der Schranke liegen, gegen die der Held ankämpft. Es treten ihm dann also zwar ernste Schwierigkeiten entgegen, so daß es zu heftigem Kampfe kommt, aber die Schranke erweist sich doch als bezwingbar, er geht schließlich als Sieger hervor. Gelänge es z. B. Iphigenien nicht, den harten Sinn des Königs durch die Wahrheit ihrer reinen Seele zu besänftigen, sondern fände sie bei der Betätigung dieses unveräußerlichen Zuges ihres Charakters den Tod, so hätte sich eben gezeigt, daß die Schranke stärker war als ihre Kraft, und wir hätten eine Tragödie. Ähnlich im Prinzen von Homburg, wo der Kurfürst nachgiebt und dadurch der Konflikt sich glücklich lösen kann. Etwas anders wieder ist der Verlauf im Tell: auch hier kommt der Held in einen Kampf, der tödlich enden könnte, aber es gelingt ihm, seiner Herr zu werden; Geßler fällt. Stücke, wie die eben erwähnten, werden heutzutage wohl fast einstimmig als „Schauspiele," nicht als Tragödien bezeichnet.*)

Anders verhält es sich zweitens mit denjenigen Dramen, in denen zwar die Schranke für den Helden als schlechthin unübersteigbar sich erweist, dagegen das Streben, das er verfolgt, nicht so unveräußerlich mit seinem Wesen verknüpft ist, daß das Aufgeben desselben unbedingt unmöglich wäre, ohne seine Persönlichkeit zu zerstören. In diesem Falle ist er nicht, wie in den obigen Beispielen, Sieger, sondern er unterliegt, der Ausgang ist nicht freudig, sondern tief schmerzlich und schließt das entsagungsvolle Aufgeben eines bisher das Handeln und Streben bestimmenden lockenden Zieles in sich, so daß er insofern einem tragischen Ausgange näher kommt. Aber auch solche Stücke sind trotzdem nicht Tragödien zu nennen, und hierher gehört nach der obigen Erörterung der Tasso. Baumgart rechnet ihn S. 352 zu

*) Der Sprachgebrauch der Alten freilich machte keinen solchen Unterschied, sondern nannte jedes ernste Drama, mochte der Konflikt sich tödlich oder gütlich lösen, Tragödie, den Philoktet so gut wie die Antigone; und manche Beurteiler halten noch jetzt daran fest, z. B. Vischer in der Ästhetik III, S. 1429. Doch sträubt sich, meine ich, der überwiegende Sprachgebrauch mit Recht dagegen.

den „Schauspielen, welche an die Tragödie zunächst angrenzen.“ Er findet mit Recht, daß „hier ein im strengen Sinne tragischer Fall nicht vorliegt,“ fügt aber hinzu: „der Fall nähert sich der wirklichen Tragödie so sehr, daß ihre Bedingungen für alle diejenigen, welche sich völlig in die Gesinnungsweise des Handelnden zu versetzen vermögen, allerdings erfüllt werden.“ Sich ganz in diese Gesinnungsweise versetzen zu können, das möchte wohl Goethes Kunst bei jedem empfänglichen Leser bewirken; aber die Bedingungen des Tragischen sind eben nicht erfüllt. Was hier den Helden zum Schluß niederwirft, der Verlust der Geliebten und die Unmöglichkeit, in dem bisherigen Kreise weiter zu leben, ist zwar ein schweres Los, aber es bleibt nach Tassos Charakter denkbar, daß es durch eine starke, hingebende, erfolgreiche Lebensarbeit überwunden werde.*) Die Sache liegt durchaus anders als am Schluß des König Ödipus.

Sonst sind Beispiele dieser Art sehr selten. Zwar Stücke, die mit einer Entsagung schließen, giebt es mehr, aber sie sind oft von der Art, daß etwas dem Tragischen Ähnliches gar nicht darin enthalten ist. Denn es kann ein Streben Gegenstand des Dramas sein, dessen Scheitern dem Helden zwar sehr schmerzlich ist, aber augenscheinlich keinen wesentlichen Teil seines Selbst vernichtet, etwa in einem Stücke wie Heyses „Die Weisheit Salomos,“ das wohl niemand Tragödie nennt, obgleich es in dieser Hinsicht vom Tasso, den viele so nennen, nur dem Grade nach unterschieden ist. Dagegen könnte man noch Freytags einaktiges Drama „Der Gelehrte“ anführen, das der Verfasser selbst als „Trauerspiel“ bezeichnet. Der Held des Stückes, Walter, muß ebenfalls entsagen und fühlt sich zum Schluß „arm wie ein neugeborenes Kind,“ will aber versuchen, ein ganz neues Leben zu

---

*) Franz Kern, Goethes Torquato Tasso, S. 11: „Das wertvollste Gut hat er in dem gewonnen, welchem er noch vor wenigen Stunden mit gezücktem Schwerte gegenüberstand. Nun bleibt ihm nur dieser treue Freund und seine stille, dichterische Arbeit. Mit diesem Gefühl der ruhigen, schmerzlich errungenen Einschränkung entläßt der Dichter seinen Leser.“ Dies ist nach meinem Erachten keine *tragische* Schlußstimmung.

beginnen, indem er seine bisherigen Lebenskreise verläßt und „in das Volk“ geht. Recht stark tritt in dieser Jugendarbeit Freytags hervor, daß ein solcher Schluß oft weit niederdrückender und peinlicher wirkt, als ein wirklich tragischer. Wäre hier der Konflikt so angelegt, daß Walter auf irgend eine Weise den Tod finden müßte, man würde erleichtert aufatmen, während man jetzt zum Schluß ganz unbefriedigt bleibt. Ja selbst ein so meisterliches Kunstwerk wie der Tasso entläßt uns nicht mit dem vollbefriedigten Gefühle eines tragischen Abschlusses. Habe ich die schweren Kämpfe mit angesehen, die Tassos Gemüt durchzumachen hat, bis er auf den Punkt der entsagenden Selbsterkenntnis geführt wird, so kann mir gleichwohl das beunruhigende Gefühl verbleiben, ob die Heilung eine dauernde sein werde, ob er nicht etwa auf dem neuen Lebensgebiet ähnlichen schmerzvollen Enttäuschungen entgegengehe; und manche Leser werden vielleicht andrerseits die Hoffnung nicht aufgeben, daß er sich doch später dem fürstlichen Kreise wieder nähern könne; dies ist es, was den Leser am Schluß sozusagen in der Schwebe hält. Ich meine durchaus nicht, daß Goethes Stück anders schließen sollte oder könnte; ein tödliches Ende wäre hier bei diesen bestimmten Charakteren, bei dieser streng verknüpften Handlung etwas durchaus Fremdartiges. Ich will nur darauf hinweisen, daß solche schmerzliche Ungewißheit natürlicherweise durch den Tod endgiltig abgeschnitten wird: hier weiß ich ganz bestimmt, daß, was der Held auch zu leiden gehabt hat, ihm jetzt für immer Ruhe beschieden ist. Dies giebt einer tödlichen Katastrophe neben dem Erschütternden zugleich etwas tief Beruhigendes; und es kommt dazu, daß außerdem im Tode etwas Sühnendes zu liegen, ihm eine „heiligende Kraft“ innezuwohnen scheint, die selbst auf die schlimmsten etwa vorangegangenen Vergehen einen mildernden Schimmer wirft und für die Beurteilung seitens des Hörers wie seitens der Gegner im Drama von versöhnendem Einfluß ist. Oft wenn „die schwere Schuld schwer gebüßt“ ist, erkennt selbst der Feind an dem Helden „seinen Ruhm und sein Verdienst“ an.

Hiernach halte ich es für vollauf gerechtfertigt, den tödlichen Ausgang zum ersten grundlegenden Merkmal des Begriffs der Tragödie zu machen, und ich hebe von anderen Vertretern derselben Auffassung hier besonders Eduard von Hartmann hervor, weil er zu diesem Ergebnis, das oben lediglich aus der Betrachtung vorhandener Tragödien und des natürlichen Sprachgebrauchs gewonnen wurde, auf völlig anderem, ganz theoretischem Wege gelangt. Er unterscheidet in seiner „Philosophie des Schönen" (Berlin 1887) eine immanente und eine transcendente Lösung des Konflikts, indem er unter der ersteren einen versöhnlichen Ausgang versteht, der auf diesseitigem Gebiete unter lebenden, irdischen Kräften durch Ausgleich und „Kompromiß" sich vollzieht, uuter der anderen einen solchen, der über das irdische Dasein hinausgreift. Zu dieser letzteren Lösung, die ihm allein als tragisch gilt, ist der Tod unumgängliche Bedingung, und er drückt diesen Gedanken S. 375 in seiner Sprache folgendermaßen aus: „Die transcendente Lösung des auf immanentem Gebiete unlöslichen Konflikts setzt zunächst die Vernichtung der phänomenalen Existenz des Individuums oder der Individuen voraus, welche Träger jenes Erhabenen der Leidenschaft sind, auf dem der Konflikt beruht. Solange die phänomenale Existenz fortdauert, ist zwar ideell ein momentaner Aufschwung des Geistes in die transcendente Sphäre möglich, derselbe endet aber stets mit schneller Rückkehr in die immanente Sphäre, welche den ihr mit tausend Banden verhafteten Geist stets wieder zu sich zurückzieht. Zu einem definitiven Aufschwung gehört vor allem, daß diese Bande durchschnitten werden; das ist aber nur durch die Vernichtung der phänomenalen Existenz d. h. durch den Untergang des Lebens möglich." Diese „transcendente Lösung," schließt er treffend seine Erörterung S. 379, „ist nicht bloß die höchste Gestalt des Erhabenen und herb Strengen, sondern auch die gründlichste, tiefste, versöhnendste und befreiendste Lösung des Konflikts." Ich stimme dieser ganzen Entwicklung vollständig bei. Das menschliche Herz ist zu beweglich und anpassungsfähig, als daß ein wahrhafter Abschluß anders möglich wäre.

Das alte Dum spiro spero wird sich selbst dem vernichtendsten Schlage gegenüber behaupten.

Andere Beurteiler wollen zwar diese Einschränkung auf den Tod nicht gelten lassen, aber auch sie erkennen trotzdem fast durchweg einem solchen Ausgange entschieden den Vorrang für den Eindruck des Tragischen zu. So erklärt Volkelt S. 49 zunächst zwar, zum Begriff des Tragischen sei Untergang und Tod nicht notwendig, vielmehr genüge auch „die ernsthafte, dringende Gefahr des Untergangs." Er bemerkt aber gleich darauf ausdrücklich, daß sich „ohne Frage die Tragik in allen ihren Konsequenzen erst dort auslebe, wo es nicht bei dem drohenden Bevorstehen von Untergang sein Bewenden habe, sondern der Untergang auch wirklich eintrete." „Erst das endgültige Zusammenbrechen des Menschen bringt alle Keime, Schätze und Tiefen der Tragik zur vollen Entwicklung." Dann ist es doch aber sicherlich folgerichtiger, nur diesen letzten Fall als im eigentlichen Sinne tragisch zu bezeichnen. Wenn Volkelt daraufhin zwei Formen des Tragischen unterscheidet, „eines der abbiegenden und eines der erschöpfenden Art," so ist es schon durch diese Benennungen nahe gelegt, denjenigen Verlauf, der von dem Wesen des Tragischen, ehe es erschöpft ist, abbiegt, nicht als tragisch gelten zu lassen, zumal er selbst hinzufügt: „Nur in der zweiten Form freilich erscheint das Tragische in vollständiger Weise entwickelt." Wenn er fortfährt, die andere Form sei aber trotzdem ebenso berechtigt, so ist dies, sofern es sich nur allgemein um die Kunstform handelt, unbedingt richtig: Stücke wie Tasso, Iphigenie, Philoktet, Tell sind ohne Zweifel völlig berechtigte, überaus wertvolle Kunstwerke, nur „Tragödien" kann ich sie nach allem Dargelegten nicht nennen.

Von weiteren namhaften Kunstrichtern seien hier noch Weitbrecht*) und Bulthaupt**) genannt, die sich beide zu dieser Frage ganz ähnlich wie Volkelt stellen. Der erstere sagt S. 70:

*) Carl Weitbrecht, „Schiller in seinen Dramen." Stuttgart 1897.

**) Heinrich Bulthaupt, „Dramaturgie des Schauspiels." Erster Band (Neunte Auflage). Oldenburg und Leipzig 1902.

„Da die leidvolle Lebenszerstörung“ (die ihm an sich noch nicht mit dem Tode zusammenfällt) „ein ganz wesentlicher Bestandteil des Tragischen ist, so ist es nur natürlich, daß in den meisten Fällen der Tod ganz von selbst als der endgiltige Beschluß des tragischen Lebens erscheint.“ Und Bulthaupt leitet S. 426 aus dem „raschen Vordrängen der Entwicklung“ im Drama die Beobachtung ab, „daß sich der tragische Fall fast immer im Tode offenbart: er ist der gründlichste Vernichter“ u. s. w. Die angeführten Ausnahmefälle sind aber nicht überzeugend. Wenn z. B. Bulthaupt in seiner feinsinnigen und belehrenden Erörterung des Tragischen außerhalb der Bühne von Heinrich von Kleist sagt: „Sein Leben, nicht aber sein Tod erscheint uns tragisch,“ so kann ich dem nicht beipflichten. Das Leben des unglücklichen Dichters ist von schweren Leiden und tiefen Schatten umdüstert, die jeden Beobachter schmerzlich ergreifen werden; aber die tragische Beleuchtung erhält es erst durch den jähen Tod. Und daß dieser Tod ein „gewollter“ war, eine „Befreiung von einem unerträglichen Dasein,“ giebt ihm ja gerade eine Form, die der wirklichen Tragödie in hohem Grade entsprechend ist.

Aber freilich ausreichen kann das Merkmal des tödlichen Ausgangs für den Begriff des Tragischen nicht; denn daß es tödlich endigende Ereignisse giebt, die kein Mensch tragisch nennt, ist augenscheinlich. Schiller stellt in den oben angeführten Abhandlungen als zweite Forderung auf, daß der „Widerstand gegen das Leiden,“ die Kraft eines starken Geistes, der sich dem Leiden überlegen zeigt, vorgeführt werde. „Die Darstellung des Leidens als bloßen Leidens,“ sagt er, „darf niemals Gegenstand der Kunst sein.“ Wohl solle es der Dichter uns stark vergegenwärtigen und seinem Helden „die ganze volle Ladung des Leidens“ geben, damit der Zuschauer die Standhaftigkeit seines Willens nicht etwa auf Rechnung der Unempfindlichkeit schiebe. „Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden.“ Wir wollen erst fest überzeugt sein, daß z. B. eine Antigone, eine Maria Stuart den Wert und die Schönheit des Lebens fühlen, wir wollen sie tief und erschütternd klagen hören, ehe wir uns durch ihre Hoheit

und Festigkeit erheben und hinreißen lassen. Aber fehlte diese letztere Eigenschaft, ließe sich z. B. Antigone so überwältigen, daß sie Kreon um Gnade flehte, so würde sie überhaupt nicht mehr Gegenstand unseres tragischen Vergnügens sein können. Ein Held, der wie der Prinz von Homburg um sein Leben winselt, der sein ganzes besseres Ich, Lebensglück und Kriegsruhm, Ehre, Geliebte und Vaterland, alles, alles hinwerfen will, wenn er nur leben kann, ist kein tragischer Held (freilich soll es dieser Kleistsche ja auch nicht sein), er ist, wie es hier der Dichter durch Nataliens Mund ausdrücklich anerkennt, „ganz unwürdig, ein unerfreulich jammerwürdiger Anblick.“

Richtig ist dies gewiß; wir werden, sobald überhaupt ein Leiden dargestellt wird, etwas, und womöglich nicht wenig, von jener Widerstandskraft verlangen und ihr Fehlen als einen Mangel empfinden, der den Eindruck des Tragischen nicht aufkommen läßt; denn wo wir verachten, können wir nicht Sympathie fühlen. Darum aber muß diese Forderung notwendig erweitert werden. Nicht bloß dem Leiden gegenüber muß sich der Handelnde als stark und überlegen zeigen, sondern er muß überhaupt eine bedeutende, irgendwie hervorragende, und zur Anteilnahme zwingende Persönlichkeit sein, wobei sich dann die von Schiller geforderte Stärke des Gemüts, „des Geistes tapfre Gegenwehr“ von selbst ergiebt. Wir müssen dem Helden der Tragödie gegenüber stets die Empfindung haben, daß etwas Großes zu grunde geht, daß „den Lebenswürdigen der Tod erbeutet.“ Mit Recht hebt Volkelt im fünften Abschnitt seines Buches mit besonderer Betonung hervor, wie wesentlich der Eindruck des Tragischen gerade auf solchem Gegensatz beruhe: „Sehen wir, wie ein großer Mensch von Leid verfolgt und dem Untergang entgegengetrieben wird, so entsteht in uns ein eigentümliches Kontrastgefühl.“ Aus diesem Kontrastgefühl erwächst eben die tragische Furcht: wir fühlen dann, daß, wo er fiel, auch wir nicht „feste stehen.“ Nichtige, unbedeutende oder noch ganz unentwickelte Charaktere können nicht tragisch wirken. Das bange Erbeben über die Hinfälligkeit des menschlichen Schicksals wird

mich nur ergreifen, wenn ein Mensch vor mir steht, den ich irgendwie, nach seinem Denken, Wollen oder Fühlen als einen bedeutsamen Vertreter der Gattung anerkenne. Damit wird der Begriff natürlich keineswegs auf eigentlich heldenhafte Charaktere, wie Antigone, Koriolan, Wallenstein eingeschränkt. Auch ein Schicksal wie das Gretchens berührt uns in vollstem Maße tragisch, weil wir bei aller ihrer Schlichtheit und engen Beschränktheit auch in dieser lieblichen Mädchenseele eine Verkörperung tiefer, unverlierbar wertvoller Züge echten Menschenwesens empfinden, so daß uns bei ihrem wehevollen Untergange „der Menschheit ganzer Jammer“ anfaßt.

Der Mangel dieser Eigenschaft hindert oder beeinträchtigt die tragische Empfindung bei manchen dichterischen Gestalten recht merklich. Ich spreche nicht von solchen Figuren, die uns lediglich Widerwillen einflößen, deren Untergang uns also nicht im mindesten erschüttern kann, wie etwa der Maler Willy Janikow in Sudermanns Schauspiel „Sodoms Ende.“ Ein Lump dieser Art sollte billigerweise von keinem ernsten Dichter zum Mittelpunkt („Helden!“) eines Bühnenstückes gemacht werden. Aber auch Hauptmanns Fuhrmann Henschel läßt eine wirklich tragische Stimmung nicht aufkommen: so wenig man sich dem Mitleid mit dem unglücklichen, zu Tode gehetzten Mann entziehen kann, so ist doch der Inhalt seiner Persönlichkeit zu geringwertig und zu wenig anziehend, um uns etwas der „Substitution“ Ähnliches zu ermöglichen; wozu sich doch immer noch der Verdruß über seine scheußliche Peinigerin gesellt, deren psychologische und poetische Zulässigkeit (bei aller Anerkennung der erstaunlichen Kraft der Zeichnung) den wenigsten Hörern einleuchten wird.

Selbst ein so großer Dramatiker wie Ibsen schädigt den vollen Eindruck nicht selten dadurch, daß seine Gestalten allzusehr den Charakter des Seltsamen, vom Normalen Abweichenden tragen, sodaß ihr Los uns nicht mehr „aus der auch für uns geschüttelten Schicksalsurne hervorzugehen“ scheint. Nicht ganz frei davon ist sogar die großartigste tragische Figur, die er geschaffen hat, der Pastor Brand, dessen hinreißender Idealismus

zuletzt so schroffe Formen annimmt, daß wir ihn menschlich kaum mehr verstehen können und nicht mehr Fleisch von unserm Fleisch in ihm erkennen; gleichwohl bleibt das Stück eine bewunderungswürdige Verkörperung dieser weltüberwindenden, aber ihren Träger auf die Bahn des Untergangs zwingenden Kraft der menschlichen Seele, und erschüttert uns dadurch bis ins tiefste Mark. Aber aus so stählernem Guß sind die wenigsten seiner Gestalten. Auch hier will ich nicht von solchen reden, die durch ihre ausgeklügelte Besonderheit oder durch die abstoßende Häßlichkeit ihres Charakters uns eine tiefere Teilnahme unmöglich machen, wie z. B. der Baumeister Solneß oder Hedda Gabler. Dies kann man z. B. von Johannes Rosmer gewiß nicht sagen; wir werden ohne Zweifel zur Teilnahme gezwungen. Wenn aber der Eindruck zum Schluß doch ein tief peinlicher ist und des Erhebenden ermangelt, so liegt der Grund vornehmlich darin, daß die allmähliche Enthüllung der schlimmen Handlungsweise der Rebekka West (eine Enthüllung, die dramatisch ganz unübertrefflich vorgeführt ist) uns die ideale Wandlung, die dieser Charakter genommen haben soll, nicht mehr recht glaublich erscheinen läßt, und daß uns daher die innere Notwendigkeit der ganzen Katastrophe nicht völlig einleuchtet. In Nora sind beide Charaktere nach dem Willen des Dichters so angelegt, daß ein in unserm Sinne tragischer, d. h. tödlicher Ausgang sich nicht ergeben konnte; andrerseits lieh er ihnen doch auch nicht die sittliche Kraft zu einem versöhnenden Ende (obwohl er es in einer zweiten Fassung einmal versucht und dadurch die psychologische M ö g l i c h k e i t gewissermaßen zugestanden hat); so bleibt denn der Schluß unbefriedigend, für viele gewiß unbegreiflich. Endlich bei Gestalten wie Oswald in den Gespenstern und Hedwig Ekdal in der Wildente wird ja unser Mitleid gewiß erregt. Aber Oswald ist eine zu inhaltlose, geistig öde und müde Figur, so daß sein Tod nur ein mattes Bedauern und schließlich die Befriedigung, daß es mit dem Elend nun aus ist, hervorrufen kann, während freilich die unglückliche Mutter eine tiefgehende, unser Innerstes erschütternde Empfindung erweckt. In der Wild-

ente aber wird der Eindruck, den die wirklich lieblich gezeichnete Hedwig macht, durch den Unwillen über die widerwärtige Führung des ganzen Stückes und seiner Charaktere fast völlig überdeckt oder getötet, zumal der Charakter selbst noch so ganz unentwickelte Züge trägt: wenn der Schuß ertönt, haben wir kaum die Sammlung, dem rührenden Tod des armen geängstigten Mädchens eine Träne zu widmen, weil das prosaische Gefühl des Ärgers in uns zu lebhaft ist über ihren lumpigen Vater — und über den Dichter.

Es mag wenige Dichter geben, die in der theatralischen und dramatischen Technik Ibsen übertreffen: er führt den Dialog mit einer Naturwahrheit, die geradezu bestrickend wirkt (ohne doch je in schalen „Naturalismus" zu verfallen), er weiß dabei mit scheinbar spielender Leichtigkeit die Handlung wie die Charaktere zu exponieren; wir erfahren immer genau soviel und nicht mehr als sein dramatischer Zweck erheischt, und besonders beherrscht er die gedämpften Töne des Halbdunkels, der andeutenden Vorbereitung in erstaunlicher Weise. Auch bieten seine Stücke eine Fülle wichtiger Probleme und tiefgreifender Fragen, die den Leser ernsthaft festhalten und innerlich beschäftigen. Aber von wenigen seiner Werke scheiden wir mit der vollen Überzeugung, daß sich ein großes Menschenschicksal mit innerer Notwendigkeit vor uns vollzogen hat. Darum wirkt er so selten eigentlich tragisch. Die Erhebung des Gemütes, trotz Zusammenbruch und Tod, ist seiner Poesie meist fremd. Er schärft unsern Blick, er belehrt und regt an, aber die Stimmung, in der er uns entläßt, ist fast immer schmerzlich oder gar bitter und niederdrückend. Den frischen Hauch hoher Begeisterung, den hinreißenden Mut edler und mannhafter Tatkraft erweckt er nicht.

So wichtig ist diese zweite Forderung: eine gehaltvolle und lebenswürdige Persönlichkeit. Aber der Begriff des Tragischen ist auch damit noch nicht völlig bestimmt. Nicht jedes leidvolle tödlich endigende Schicksal eines bedeutenden, anteilswürdigen Menschen wirkt schon tragisch. Zwar im gewöhnlichen Leben pflegt sich der ungenaue Sprachgebrauch wohl mit diesen beiden

Merkmalen zu begnügen. Ich erinnere z. B. an die Krankheit und den Tod Kaiser Friedrichs. Kaum auf ein anderes derartiges Schicksal dürfte in den letzten Jahrzehnten häufiger und bestimmter unser Wort angewendet worden sein, als gerade hierauf. Und doch, man stelle sich dies so unendlich traurige und ergreifende Geschick als Gegenstand einer Tragödie vor, um augenblicks inne zu werden, daß hier noch ein wichtiger Punkt fehlt. Erstens müßte, um den Inhalt eines Dramas zu gewinnen, natürlich eine Handlung, ein Kampf zur Darstellung kommen; aber abgesehen davon haftet hier das Leiden zu äußerlich und zufällig an dem Leidenden. Nehmen wir einen Fürstensohn an, der sich ein Übel, das ihn im Augenblick der ersehnten Thronbesteigung dahinrafft, irgendwie selbst zugezogen hat, sei es durch eine sittliche Schuld, sei es auch durch ein aufopferndes, hochherziges Tun; oder denken wir uns auch nur, Kaiser Friedrich habe die Gewißheit gehabt, er könne im Süden genesen, sei aber, um seiner kaiserlichen Pflicht zu genügen, trotzdem nach dem Norden, dem sicheren Tode entgegengeeilt, so ist sofort dasjenige da, was wir vorher vermißten: der innere ursächliche Zusammenhang zwischen dem Charakter des Helden und seinem Untergang. Betraf das erste Merkmal unseres Begriffs das Leiden an sich, das zweite die Persönlichkeit des Leidenden, so liegt das dritte in dem Verhältnis des ersten zu der letzteren. Darum ist z. B. der Zufall eines Naturereignisses auszuschließen. Odysseus, der mit Meer und Wetter kämpft, bietet uns ein erhabenes Bild; käme er aber im Sturm um, sein Tod wäre nicht tragisch zu nennen; aus demselben Grunde läßt Schiller seinen Fiesko nicht „ertrinken,“ sondern „ertränken.“ Der Tod ist nur dann tragisch, wenn uns begreiflich wird, daß er notwendig ist, und zwar müssen wir erkennen, daß die zwingende Ursache des Todes in dem Helden selbst liegt. Diese Forderung ist eigentlich schon durch die Natur des Dramas gegeben: soll die Handlung überall aus den Charakteren hervorgehen, so gilt dies begreiflicherweise am unbedingtesten bei dem entscheidenden Geschick, auf welches das ganze Drama abzielt. Sobald uns der Dichter einen

Helden von bedeutendem, anteilerweckendem Charakter in stark-bewegter dramatischer Handlung vorführt und uns einleuchtend machen kann, daß der Schritt, den er tut, die zwei Eigenschaften hat, erstens nach dem Charakter des Helden notwendig, und zweitens nach den vorliegenden Umständen todbringend zu sein, so ist in dem Augenblicke die tragische Wirkung vorhanden. Es werden dann im höchsten Maße die von Aristoteles geforderten verschwisterten Empfindungen des Mitleids und der Furcht erregt: Mitleid, denn wir sehen, daß der Held so handelt, wie er seinem Charakter zufolge muß, und eben dadurch in sein leidvolles Schicksal verfällt; Furcht, denn wir sind uns bewußt, und um so mehr, je mächtiger des Dichters Kunst uns in Illusion versetzt und uns zur „Substitution" zwingt, daß wir, an seiner Stelle stehend, ebenso handeln müßten, daß also auch über uns dasselbe Schicksal schwebt. Es macht dabei keinen Unterschied, ob der Held die Bedeutung des verhängnisvollen Schrittes klar erkennt und also sehenden Auges in den Tod geht, wie Antigone, oder ob er sie nur dunkel ahnt, wie Wallenstein, der im Augenblick des Verrates zu fühlen glaubt, daß der Rache Stahl schon für seine Brust geschliffen ist; ob er von wütender Leidenschaft verblendet nicht sehen kann, wie Othello, oder ob er ganz ahnungslos ist, wie Fiesko oder Egmont.

Daß also Antigones Schicksal tragisch ist, das hängt hiernach durchaus nicht davon ab, ob ihr eine „adäquate Schuld" nachgewiesen werden kann. Der Dichter bringt uns zu überzeugender Anschauung, daß die Heldin von ihrem Vorhaben niemals abstehen kann, daß dies nichts Geringeres als ein Aufgeben ihrer Persönlichkeit sein würde; und da Kreons Gebot eine unübersteigliche Schranke ist, so entsteht aus dem stahlharten Aufeinanderstoßen dieser beiden Charaktere die Notwendigkeit tödlichen Ausgangs, und dies, meine ich, ist *tragisch*. Natürlich müssen die allgemeinen Vorbedingungen jeder ästhetischen Wirkung eines Dramas, die oben angedeutet wurden, ebenfalls erfüllt sein, wie sie es hier in ausgezeichnetem Maße sind: es ist

eine höchst bedeutende Handlung, ein teilnahmswürdiger Charakter; die Heldin erhält die ganze volle Ladung des Leidens und zeigt jene von Schiller geforderte Widerstandskraft. Wenn dies alles vorhanden ist, so muß ein empfängliches Gemüt von dem vollen tragischen Schauer des Mitleids und der Furcht ergriffen werden, und es ist ganz sonderbar, um einer ausgeklügelten Schuldtheorie willen diesen erschütternden Eindruck als eine Abweichung von der echten Tragik zu bezeichnen.*)

Vielmehr sehe ich gerade darin einen Vorzug der hier entwickelten, allerdings sehr einfachen und erfahrungsmäßigen (empirischen) Begriffsbestimmung, daß die Schuldfrage dadurch von selbst gelöst wird. Man hat so viel gefragt, ob der Held schuldig sein müsse, und wie er es werden müsse, hat teils das Tragische gerade in dem Unverhältnismäßigen eines kleinen Fehltritts und eines großen Unheils gefunden, teils für die echte Tragik eine „adäquate" Schuld verlangt. Die Antwort dürfte einfach sein: schuldig oder nicht, jedenfalls muß der Held *schuld* sein an seinem Schicksal, d. h. eine Schuld im sittlichen Sinne, die etwas Verwerfliches oder Tadelnswertes in sich schlösse, braucht durchaus nicht vorhanden zu sein, wenn nur der verhängnisvolle Schritt, mit dem er auf den Pfad des Todes einlenkt, aus seinem *Charakter*, sei es aus dem bewußten Streben seines Willens, sei es aus einer Leidenschaft oder Verblendung, die ihn den Umständen gemäß umfangen muß, als zwingend und unabweisbar erscheint, so daß sein Schicksal aus dem tiefsten Grunde seiner Gemütsanlage organisch hervorgeht und „notwendig wie des Baumes Frucht" aus ihm emporwächst. Tragisch ist der Mann, der sich sein eigenes Grab gräbt, wenn ich begreife, daß *er* sich's graben *muß*.

Nun werden wir uns auch beim König Ödipus nicht mehr vor die bange Wahl gestellt sehen, entweder Sophokles' Tragik

*) Vgl. H. F. Müller „Was ist tragisch? Ein Wort für den Sophokles" (Progr. d. Gymn. zu Blankenburg. 1887), jetzt abgedruckt in „Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst" (Wolfenbüttel 1893), dessen lebhafter Bekämpfung der Güntherschen Auffassung ich durchaus zustimme.

zu verwerfen oder wider den klaren Sinn des Dichters nach einer „Schuld“ zu suchen. Denn der erschütternde Eindruck beruht auch hier auf derselben tragischen Wirkung. Nur müssen wir in diesem Stücke zwei Dinge unterscheiden: der Dichter zeigt uns in seinem Drama nicht die Handlungen selbst, die den Untergang des Helden bedingen, sondern nur ihre Enthüllung. Im Zusammenhange der Ereignisse, wie sie die Sage an die Hand giebt, besteht das Tragische darin, daß Ödipus mit allen Mitteln danach strebt, die geweissagten grausen Taten zu vermeiden, dann aber in Lagen kommt, wo er, ohne es zu ahnen, das Verhängte ausüben muß; ich sage muß, denn in beiden Fällen, bei dem Totschlage am Dreiwege wie bei der Heirat der unbekannten Königin, handelt er einfach seinem Charakter gemäß; ein tapferer, edler und ehrliebender Mann von rascher Erregbarkeit, wie er ist, kann nicht anders handeln. Das Todbringende erhalten diese Taten allerdings hier gar nicht aus ihrer eigenen Beschaffenheit, sondern nur durch den gräßlichen Zusammenhang, den das Schicksal hineingelegt hat. Dies ist die Besonderheit der sogenannten Schicksalstragödie, einer Gattung übrigens, von der mir in der gesamten dramatischen Literatur kein zweites reines Beispiel bekannt ist.*) In dieser Hinsicht

---

*) Die Worte Schicksal und Schicksalstragödie sind oft sehr ungenau gebraucht worden. Hat es doch Kunstrichter gegeben, welche die griechische Tragödie durchweg für Schicksalstragödie erklärten, eine Ansicht, die Lewes in Goethes Leben mit Recht eine „Absurdität“ nennt. Ödipus’ Schicksal ist vorherbestimmt und unabwendbar; durch diese beiden Merkmale wird unwiderleglich jede sittliche Schuld abgewiesen. Aber keines der andern überlieferten griechischen Stücke zeigt einen Zusammenhang derselben Art. Alle anderen Helden geraten durch eigenen Entschluß oder eigene Leidenschaft in das tragische Geschick. Wenn Klytemnestra ihrem trotzigen Herzen folgend den Gatten erschlägt, wenn Prometheus sich gegen Zeus aufbäumt, wenn Antigone klaren Blicks den Tod wählt um der sittlichen Pflicht willen, Aias um unauslöschlicher Schande zu entgehen, wo ist hier überall eine Spur jenes Ödipodeischen Schicksals? Alle diese Gestalten könnten in dieser Hinsicht genau ebenso auf der modernen Bühne handeln und sterben. Eine eingehendere Erörterung über diesen Punkt verspare ich auf die Besprechung der Braut von Messina.

also nimmt der Ödipus eine Ausnahmestellung ein, aber der Begriff des Tragischen ist auch hier genau der oben angegebene: schuldig ist Ödipus in keiner Weise, er hat sein furchtbares Geschick weder verschuldet noch verdient; aber schuld ist er unzweifelhaft an dem, was geschehen ist; denn er hat es ja doch getan, es bleiben doch immer seine eigenen Handlungen, die er mit freiem Willen d. h. seinem Charakter gemäß ausgeführt hat. Von allem diesem, was vor der Tragödie liegt, müssen wir nun zweitens den Verlauf des Stückes selbst unterscheiden. Hier kann von dem verhängnisvollen Schritt, der uns sonst tragisch ergreift, natürlich keine Rede sein, weil er eben schon längst getan ist. Trotzdem aber bringt der Dichter mit ganz außerordentlicher Kunst den vollen Eindruck des Tragischen zuwege, und zwar dadurch, daß wir das Streben des Helden, die dunkle Tat zu enthüllen, von Anfang an als ein todbringendes empfinden. Seine Natur zwingt ihn, er muß die schreckliche Spur mit der ganzen Kraft seiner stürmischen Seele verfolgen, und so gräbt auch er sich vor unseren Augen mit dem größten Eifer sein eigenes Grab. Dies ist tragisch. Da wir aber zugleich auch von seinen früheren Erlebnissen ein scharf beleuchtetes Bild erhalten, so ist der Eindruck des Tragischen hier ein doppelter.

Der Einwand, daß der schuldlose Untergang eines Helden unserm Gerechtigkeitsgefühle widerspreche und daher einen niederdrückenden und widrigen Eindruck mache, ist gerade durch die beiden besprochenen Sophokleischen Stücke aufs bündigste widerlegt. Sie machen dem natürlichen Sinne, der nicht auf eine „Schuld" fahnden zu müssen glaubt, sicherlich nicht diesen Eindruck. In der Antigone ist neben dem Leiden „des Geistes tapfre Gegenwehr" hinreißend dargestellt, und daß ein edler Mensch für eine heilige Sache in den Tod geht, kann nicht anders als erhebend wirken. Unser Gerechtigkeitsgefühl verlangt nicht, daß sie schuldig sei, sondern daß ihr der Ausgang des Ganzen recht gebe, was in erhabenster Weise geschieht. Und was den Ödipus betrifft, so wird allerdings der Gedanke, daß der Mensch mit all seiner Größe ein eitles Nichts ist, durch das ganze Stück mit

erschütternder Gewalt gelehrt; dieser Gedanke aber ist, wenn auch demütigend für den menschlichen Stolz, doch keineswegs gräßlich oder unerträglich, vor allem deshalb nicht, weil er unwidersprechlich wahr ist, heute so gut wie vor drittehalbtausend Jahren. Besonnene Mäßigung im Glück und fromme Ergebung in das Notwendige sind die tief sittlichen Lehren, die sich für jeden Denkenden unmittelbar daraus ergeben.

Aber andere Beispiele wird man mir entgegenhalten. Hiernach würde ja, wird man sagen, ein Märtyrer, der für seinen Glauben den Tod erleidet, tragisch sein; und doch sind gerade solche Gestalten von jeher als besonders ungeeignet für die Bühne bezeichnet worden, und das sogenannte „christliche Trauerspiel" steht seit Lessings verwerfendem Urteil über Cronegks Olint und Sophronia in sehr geringem Ansehen. Indessen muß man hier wohl nur die Ursache an der richtigen Stelle suchen. Niemand aus der kleinen Zahl derjenigen, welche heutzutage diese Stücke kennen, wird leugnen, daß Olint und Sophronia, sowie Corneilles Polyeuktos außerordentlich schlechte Tragödien sind; aber sie sind es nur deshalb, weil sie überhaupt schlechte Dramen sind, weil der Dichter in ihnen weder Teilnahme für die Personen noch Verständnis für die Beweggründe ihres Handelns zu erwecken vermag. Wenn diese Grundlage jeder dramatischen Wirkung fehlt, so ist es auch unmöglich, daß der Tod des Helden die tragischen Empfindungen in uns erregt. Der Unterschied tritt recht klar hervor, wenn wir etwa Calderons Trauerspiel „Der standhafte Prinz" damit vergleichen. Hier sehen wir völlig begreifliche Motive: Don Fernando nimmt lieber Qual und Tod auf sich, als daß er in einen Vertrag willigte, welcher seinem Vaterlande den Mauren gegenüber Nachteil bringen würde. Obwohl also auch hier von einer Schuld des Helden keine Rede sein kann, so fühlen wir doch, daß die Bestandteile des Tragischen wirksam vorhanden sind, und wir würden es noch weit mehr fühlen, wenn nicht dieses Stück wieder an einem anderen Fehler litte, der abermals den dramatischen Eindruck abschwächt: es ist der Mangel an Handlung und Leidenschaft

ſeines des Hausmeiſters. Ohne dies beides iſt kein Drama möglich, alſo auch keine Tragödie. Fernando wird gefangen genommen und wird nachdem nach ſcheußlicher Mißhandlung und Schmach [illegible] ſeine Befreiung zurück, da ſie an eine ſchmachvolle Bedingung geknüpft iſt; ſeine Stärke zeigt er nur da [illegible] im Sterben. Hätte der Dichter vermocht, ihn in Handlung zu zeigen, oder uns auch nur [illegible] innere Bewegung, eine heftige, [illegible] Leidenſchaft zu geben, etwa wie Regulus; die Wirkung würde bedeutend erhöht ſein. Ein Held, der entkräftet daliegt, wenn er auch dabei bewunderungswürdige Standhaftigkeit zeigt, iſt [illegible], der Leben verlangt. Darum fühlt man ſich zum Schluß [illegible] des leidenden Charakters ſchon der Sinn [illegible] angeregt, wenn Fernando ſchon als angreifender Geiſt, die Fackel in den Händen, den Seinen zum Siege voranſtürmt.

Selbſt Emilia Galotti widerſtrebt dem Tragiſchen nur deshalb, weil es unmöglich iſt, den Charakter des Helden in ſtarker dramatiſcher Spannung und Leidenſchaft zu zeigen durchaus nicht wegen des Mangels einer Schuld. Der [illegible] Beweis dafür iſt Sokrates. Dieſem könnte man ja eine Schuld leihen, wie z. B. Hegel, der es getan, und doch iſt ſeine Geſtalt noch untauglicher für die Tragödie, denn es fehlt hier, abgeſehen von ſeiner Leidenſchaftsloſigkeit, auch das äußere Erfordernis, nämlich das Leiden, denn, wie Platon treffend ſagt, ſein Tod auch kein Mitleid erwecken kann, und alſo ganz untragiſch iſt.

Aber man hat ja auch Stücke zu verwerfen, die nicht zu wenig, ſondern zu viel Schuld des Helden zeigen. Ein ruchloſer Böſewicht, der von Untat zu Untat ſchreitet, könne uns, ſo führt Baumann aus, keine Mitleids- und Furchtempfindungen erwecken, und deshalb ſei Richard der Dritte keine Tragödie. Ich meine, wenn dem wirklich ſo iſt, daß der blutriefende Tyrann Gloſter uns gar keine Spur eines ſolchen Gefühles abgewinnen kann, ſo iſt nicht ſeine tragiſche Berechtigung zu beſtreiten, ſondern ſeine poetiſche überhaupt. Schiller entwickelt

bekanntlich, wie der starke, furchtbare Wille und das als zweckmäßig erkannte Handeln selbst bei höchster Verwerflichkeit uns doch Vergnügen bereiten könne, und auch Baumgart hebt entschieden hervor (S. 400), daß Richard „unwiderstehlich ein starkes ästhetisches Interesse der Zuhörer erzwingt." Er ist nur der Meinung, dies „beruhe einzig und allein in der ganz ungewöhnlichen Kraft der Nemesis, mit der das Stück den Hörer erfüllt, und ihrer Auflösung in die reine Freude an dem sicheren Bewußtsein der ewig unerschütterlich geltenden Sitten- und Weltgesetze," habe dagegen mit den „tragischen Empfindungen" nicht das mindeste zu tun. Indes es erscheint doch mindestens zweifelhaft, ob er hierin recht hat, und ob in der Tat die Wirkung dieses Stückes sich von der Wirkung anderer Tragödien dem Wesen nach unterscheide. Shakespeares gewaltiger Geist hat es verstanden, dieser Verkörperung blutdürstiger Selbstsucht einen Zug dämonischer Größe zu geben, der uns mit fortreißt; wenn im fünften Akte das Gericht hereinbricht, so fühlen wir ihn in so ungeheurem Maße alle übrigen Gestalten geistig überragen, daß wir die wilde Verachtung und den höhnischen Ingrimm, mit dem er von dem „flachen Richmond" spricht, mitfühlen und wirklich so etwas wie Sympathie mit dem „greulich blutigen, räuberischen Eber" empfinden. Freilich steht es an der Grenze, und schwerlich dürfte jemand, der nicht Shakespeare ist, einen so kühnen Griff tun. Aber in der Empfindung, mit der wir den zerschmetternden Sturz erblicken, fehlt doch nicht jene tragische Furcht, jenes Grauen, das uns durchschauert, wo immer wir menschliche Größe und Macht vor der Hand des Schicksals zerbrechen sehen: nicht bloß Frohlocken und Befriedigung, auch tiefe Erschütterung erfüllt unsere Seele. Jedenfalls möchte ich es nicht unternehmen, in dieser Hinsicht eine so haarscharfe Grenze zwischen unserem Stücke und etwa Macbeth zu ziehen, daß beide ganz verschiedenen Klassen von Dramen angehören müßten und Richard der Dritte, als nur Befriedigung, nicht Mitleid und Furcht erregend, mit Tell, Nathan, Sturm, Kaufmann von Venedig, Wintermärchen und ähnlichen in die Klasse

der Schauspiele zusammenzureihen wäre, wie es Baumgart gewiß zum Befremden vieler Leser tut.

Sonach erscheint die Schuldtheorie als verwirrend für den Begriff der Tragödie*): sie widerspricht nicht wenigen der erhabensten dramatischen Schöpfungen und führt zu so verkehrter Auffassung, wie sie z. B. Günther S. 447 zeigt, wenn er in dem Selbstmord am Schluß einer Tragödie (man denke etwa an Aias oder Brutus) einen „Strafakt“ erblickt, den der Held an sich selbst vollziehe, weil er zur „Erkenntnis seiner Verirrung“ gekommen sei. Vielmehr haben wir gesehen, daß die tragischen Gefühle des Mitleids und der Furcht mit und ohne Schuld gleich gewaltig und erschütternd erregt werden können, und daß das Tragische entsteht, sobald, unter Voraussetzung der allgemeinen Bedingungen einer ernsten dramatischen Handlung, eine bedeutende und anteilswürdige Persönlichkeit durch die innerste Natur ihres Charakters zum Tode geführt wird. Deshalb muß das Streben des Helden so fest in seinen Charakter eingefügt sein, daß, um einen nichttödlichen Ausgang zu ermöglichen, der Charakter innerlich zerstört, die Persönlichkeit vernichtet werden müßte. Man nehme von Antigone, von Aias, von Othello, Macbeth, Fiesko, Wallenstein das Streben oder die Leidenschaft weg, die ihnen todbringend wird, und sie hören auf, sie selbst zu sein. Darum ist ihr Tod unbedingt notwendig: sie können weit eher ihr Leben verlieren als diesen Teil ihres Wesens. Der Konflikt duldet keinen andern Ausweg und ist schlechthin unlösbar außer durch den Tod; wäre es anders, so wäre es nicht tragisch.**)

---

*) Ebenso urteilt E. von Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 383. Auch Volkelt entwickelt S. 113 ff. die Unhaltbarkeit der Schuldtheorie, die somit wohl überhaupt als beseitigt betrachtet werden kann und auch von Bulthaupt und Weitbrecht bestimmt verworfen wird.

**) Viele Beurteiler finden freilich den Abschluß für die Wirkung der Tragödie erst in der Katharsis oder Reinigung der Leidenschaften; und mancher Leser hat sich vielleicht schon gewundert, daß ich von diesem berühmtesten Stichwort der Aristotelischen Poetik gar nicht spreche. Aber ich habe auch nicht die Absicht es zu tun: denn ich finde, daß der Aristotelische

Da die Tragödie, wie jedes Drama, ein Bild des Lebens ist, so müssen sich selbstverständlich Vorgänge und Charaktere, die der geschilderten Wirkung fähig sind, auch außerhalb der Bühne finden; denn woher nähme sie denn der Dichter? Aber am klarsten und folgerichtigsten wird doch der Begriff da sein Wesen erschließen, von wo er den Namen erhalten hat. Weitbrecht giebt S. 28, ganz in Übereinstimmung mit den beiden ersten der oben entwickelten Merkmale des Tragischen, den wesentlichen Inhalt des Begriffs treffend dahin an, daß „etwas Großes, Machtvolles, Herrliches, Schönes, zum Leben und Wirken Angelegtes leiden muß," daß „gerade das Starke, Lebens- und Willensfähige, Wehrhafte, leidvoller Lebenszerstörung verfällt, deren letzte Konsequenz und bündigste Formel der Tod ist."

Text uns nicht in den Stand setzt, uns wirklich über die Meinung des Philosophen klar zu werden, sondern, wie Lotze S. 665 bemerkt, „zu fruchtbarer Deutung zu knapp" ist. Ich glaube aber auch, daß die Frage nicht von so maßgebender Bedeutung ist, daß vielmehr unter Katharsis von Furcht und Mitleid nichts wesentlich anderes zu verstehen ist als die starke Erschütterung selbst, die durch diese Affekte erregt wird, und die wir, in tiefer Ergriffenheit aufatmend, als eine Erleichterung empfinden, wie ein schmerzbewegtes Gemüt sich durch Tränen entlastet fühlt; eine Auffassung, die der Bernaysschen sehr nahe steht. Wir begehen daher keinen großen Fehler, wenn wir einfach von Mitleid und Furcht sprechen anstatt von der Katharsis des Mitleids und der Furcht. Mein Hauptgrund dafür ist, daß eine sehr große Autorität genau ebenso verfahren ist, nämlich Aristoteles selbst. Außer in der berühmten Definition der Tragödie, die all diesen Staub aufgewirbelt hat, kommt das Wort in der ganzen Poetik nicht ein einzigesmal vor. Allerdings ist das Werk unvollständig, und er hat bekanntlich in der Politik das ausdrückliche Versprechen gegeben, er wolle in der Poetik genauer sagen, was Katharsis sei; diese Stelle also, denn er wird ja wohl Wort gehalten haben, ist sicher verloren gegangen. Aber der Abschnitt über die Tragödie ist gerade der am vollständigsten überlieferte, und Aristoteles spricht so häufig von Mitleid und Furcht und macht die Erregung dieser Affekte so sehr zum Zielpunkt und Richtmaß seiner Vorschriften, daß man sich sehr wundern müßte, warum er nicht von der Katharsis spricht, wenn dies mehr als eine unwesentliche Änderung des Ausdrucks gewesen wäre. — Wie ein Dichter diese theoretischen Begriffe poetisch zu gestalten und auszudrücken weiß, zeigen einige Verse, mit denen Geibel in dem Gedichte „Das Drama" (Gedichte und Gedenkblätter S. 169) die Katharsis in dem Bernaysschen Sinne, der vielen so höchst unpoetisch erschienen ist, beschreibt:

Wenn er dann aber fortfährt: „Es leuchtet ein, daß dieser Widerspruch am stärksten und anschaulichsten sich auf dramatischem Boden entfalten kann, da wo der Wille und seine Konflikte alles sind, wo das Leidenmüssen mit Notwendigkeit sich herleitet aus dem Innersten des Naturells und des Charakters," so ziehe ich es eben deshalb vor, diese „Herleitung aus dem innersten Charakter" von vornherein mit in die Begriffsbestimmung aufzunehmen. Ich leugne nicht, wie schon oben berührt, daß man im gewöhnlichen Leben sich oftmals mit den beiden ersten Merkmalen begnügt, aber gerade darum ist es nicht richtig, bei Betrachtung des Tragischen hiervon auszugehen. Wenn also Bulthaupt (S. 420) es geradezu für „völlig falsch" erklärt, „das Tragische nur im Kunstwerk zu finden," da es „vielmehr dem L e b e n angehöre," so ist darauf dasselbe zu erwidern: so unzweifelhaft es ist, daß wir den Ausdruck überaus

---

„Aufschließen will er (der Dichter) euch die Brust, den Strom
Der stockenden Empfindung fluten machen
Und durch die Schauer süßen Mitgefühls
Den sturmbedürft'gen, doch vom Lebenszwange
Beklemmten Sinn erleichternd reinigen." —
„Wenn die Kunst
Mit priesterlicher Hand nun Lust und Trauer
In ihre reine Sphäre hebt, und, mächtig
Ans Herz anklingend mit v e r w a n d t e m Ton,
In fremder Schickung euch die eigne zeigt:
Da jauchzt befreit empor die trunkne Seele,
Da löst wohltätig sich der starre Bann
Des Schmerzes und entladet sich in Tränen,
Und menschlich euch im Menschlichen erkennend,
Erheitert und erhoben kehrt ihr heim."

Er weist darauf hin, daß solche Wirkung in alter und neuer Zeit trotz mannigfacher Verschiedenheit der äußeren Kunsterscheinung dieselbe geblieben sei:

„Denn ewig gleich durch aller Zeiten Wechsel
In seinem Anspruch blieb das Menschenherz,
Und nach Erschütt'rung lechzt es heut wie vormals,
Damit es, von der eignen Füll' erlöst,
In heiterm Gleichgewicht sich wiederfinde."

häufig auf allgemeine Lebensverhältnisse anwenden (Volkelt spricht sogar von einem „Tragischen der Natur"), so wenig zweckmäßig ist es, von dem unbestimmten und schwankenden Sprachgebrauch des gewöhnlichen Lebens auszugehen. Denn der Begriff ist doch wesentlich aus den Eindrücken der großen Tragödien gewonnen, und jedesmal, wenn wir ihn auf irgend einem andern Gebiet brauchen, empfinden wir deutlich, daß wir eine Übertragung vornehmen. Nenne ich einen Vorfall, ein Schicksal, einen Charakter, ein Verhältnis, eine Verwickelung, einen Konflikt der Wirklichkeit oder gar einen Naturvorgang tragisch, so bin ich mir bewußt, daß ich etwas damit bezeichnen will, was mit der Wirkung einer Tragödie Ähnlichkeit hat. Nur weil wir uns solches Eindrucks erinnern, brauchen wir das Wort, und wer keine Tragödie kennte, würde es zuverlässig nie brauchen. Jedesmal, wenn wir es aussprechen, steigen irgendwelche Gestalten oder Schicksale der tragischen Bühne in unserm Innern auf; und wie man bei jeder Übertragung sich wohl mit einer ungefähren Ähnlichkeit begnügt, so oft auch hier. Für die Tragödie aber kann keines der angegebenen Merkmale fehlen. Wenn ein Mann, der eben mit großer Anstrengung und Aufopferung ein ersehntes Lebensziel erreicht hat, von einem Dachziegel erschlagen wird, so hört man wohl leicht sagen: „Ein wahrhaft tragisches Schicksal." Und doch leuchtet das völlig Untragische ohne weiteres ein. Ebensowenig werden die meisten Fälle, die man etwa in den Zeitungen unter der Überschrift „Eine Familientragödie" liest, die Anforderungen wirklicher Tragik erfüllen. Bildet auch der Tod hier fast immer den Abschluß, so fehlt eben meist entweder die große, anteilswerte Persönlichkeit samt Schillers „tapferer Gegenwehr des Geistes" oder der streng ursächliche Zusammenhang, oder beides. Trotzdem ergreift uns auch solches Schicksal nicht selten mit einer Empfindung, in der eine gewisse Verwandtschaft, ein Anklang an den tragischen Schauer nicht zu verkennen ist.

Oft ist allerdings in solchen Fällen nur unsere Kenntnis dessen, was geschehen ist, zu unvollständig, um den vollen Ein-

druck hervorzurufen, und es bedarf auch außerdem in der Darstellung einer gewissen Kraft und Fülle, um unsere tiefere Teilnahme zu wecken. Zwei Liebende, die, weil „der Väter feindlich Zürnen“ oder andere Hindernisse sie trennen, durch die Ungunst der Umstände den Tod erleiden, können ohne Zweifel ein tragisches Schicksal in sich bergen, vgl. Romeo und Julie, bei Shakespeare wie „auf dem Dorfe.“ Aber es muß eben durch die Darstellung herausgehoben werden. Die drei Lieder, in denen Heinrich Heine unter der ausdrücklichen Überschrift „Tragödie“ ein solches schmerzliches Menschenlos vorführt, gehören in ihrer schlichten Kürze und volksmäßigen Innigkeit sicherlich zu den ergreifendsten lyrischen Klängen, die es giebt. Das erste („Entflieh mit mir und sei mein Weib“) setzt auch mit so energischem, der Welt trotzbietendem Wollen ein, daß wir das Nahen einer tragischen Wendung zu spüren glauben. Aber das zweite, das eigentliche Volkslied („Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“) ist dazu in seinen Gestalten zu wenig konkret und erregt nur eine tief wehmütige Stimmung. Das dritte endlich („Auf ihrem Grab, da steht eine Linde“) läßt uns in der unbewußten Wehmut der fröhlich „schwatzenden Buhlen“ auf dem Grabe der Unglücklichen einen Anhauch der tragischen Empfindungen Mitleid und Furcht spüren. Dies Unbestimmte, Flüchtige, Dämmerungsvolle ist für die lyrische Darstellung unübertrefflich geeignet, aber den Eindruck des Tragischen mildert und schwächt es. Das Tragische wird vielmehr zur vollen Geltung seiner mächtigen, den ganzen Menschen erschütternden Wirkung eben nur in der Tragödie gelangen.

So weit diese Begriffsbestimmung. Der Verlauf der Handlung innerhalb dieses Rahmens ist natürlich von unendlicher Mannigfaltigkeit. Die Strebungen und Leidenschaften der Menschen sind unerschöpflich verschieden, ebenso die Widerstände oder Förderungen, die sie durch andere Menschen und durch feindliche oder freundliche Umstände erfahren. Wie jedes große Kunstwerk wird uns auch die Tragödie ein bedeutsames Stück Menschenschicksal

vorführen, und die Bühne heißt nicht umsonst die Bretter, die die Welt bedeuten. Dies alles soll hier nicht weiter ausgeführt werden; nur ein Gedanke sei noch kurz berührt. Eduard von Hartmann erklärt S. 379, das Tragische müsse „mikrokosmisch“ sein, d. h. wie er erklärend hinzufügt, es solle ein „Abbild des Makrokosmus und seines Prozesses“ sein. Das Drama soll also gleichsam eine kleine Welt sein, in sich so abgerundet und abgeschlossen wie die wirkliche große Welt. Es ist bemerkenswert, wie nah dieser Gedanke einem Ausdruck Lessings kommt, der doch in seiner Ästhetik wie in seiner ganzen Philosophie von höchst verschiedener Grundlage ausging. Bei Besprechung von Weißes Richard dem Dritten, dessen Greueltaten er für dramatisch tadelnswert erklärt, selbst wenn dies alles historisch wirklich so geschehen sein sollte, ruft er aus: „Wirklich geschehen? Es sei; so wird es seinen guten Grund in dem ewigen, unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet. Das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein“ usw. Es liegt hierin die Forderung einer solchen Handlungsverknüpfung, welche befriedigend und erhebend auf das Gemüt des Zuschauers zu wirken geeignet ist. Der Dichter soll uns, wie es Schillers Epigramm mit unübertrefflicher Kraft und Kürze ausdrückt, das große gigantische Schicksal vorführen, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt. Natürlich wird es unendlich verschiedene Wege geben, um dies zu erreichen, und unendlich verschiedene Grade in der Abstufung des niederdrückenden und erhebenden Eindrucks. Aber im allgemeinen kann man wohl sagen: wenn die angegebenen Merkmale des Tragischen zutreffen, wenn wir also einen anteilswürdigen Helden, eine bedeutende, fesselnde, menschlich wertvolle Persönlichkeit durch ihr eigenes Wollen und Handeln in leidensvollem Kampfe, sei es mit der eignen Leidenschaft, sei es mit äußeren Widerständen,

unrettbar dem Tode entgegengehen sehen, so wird bei aller schmerzlichen Erschütterung doch auch die **Erhebung** des Gemütes nicht leicht fehlen, einmal, weil wir uns beim Sturze des Helden, der uns die Schranken der Menschennatur zeigt, zugleich auch ihrer Größe bewußt werden, und sodann, weil wir in dem klar erkannten Zusammenhange von Ursache und Wirkung im Schicksale des Helden die „ewigen, ehrnen, großen Gesetze“ ahnen, nach denen wir alle unseres Daseins Kreise vollenden.

3. Die Einheit.

Außer dieser allgemeinen Beschaffenheit der dramatischen Handlung, die das ernste Drama hiernach zur Tragödie oder zum Schauspiel macht, tritt noch ein Gesichtspunkt als besonders wichtig für die Beurteilung hervor; es ist diejenige Forderung, die wir überhaupt an jedes wahre Kunstwerk stellen, nämlich die der künstlerischen **Einheit**. Auch diese Forderung geht bereits auf Aristoteles zurück. Über das Mißverständnis der französischen Kunstrichter und Dichter, welche den griechischen Philosophen von „drei Einheiten“ sprechen ließen, ist nach Lessings Hamburgischer Dramaturgie jedes Wort überflüssig. Tatsache ist, daß Aristoteles von der Einheit des Ortes in seiner ganzen Poetik gar nicht spricht, von der Zeit nur höchst beiläufig und keineswegs als von einem festen Gesetze: meistens, sagt er, versuche man es so einzurichten, daß die Zeit nicht mehr als einen Sonnenumlauf umfasse. Dagegen in der eingehendsten Weise und mit der deutlichen Absicht, ein wichtiges und unverbrüchliches Gesetz aufzustellen, spricht er von der **Einheit der Handlung**.

Daß hierunter nicht etwa völlige oder möglichste Einfachheit der Handlung zu verstehen sei, ist an sich klar; auch Aristoteles spricht von „einfachen“ und „verwickelten“ Fabeln, die beide in gleicher Weise einheitlich sein können und sollen. Lessings bekannte Erklärung: „Eine Handlung ist eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen,“ ist voll-

kommen richtig, sie ist nur, so gefaßt, zu allgemein, da die Beschränkung hinzukommen muß, daß wir Handlung überhaupt nur denkenden Wesen zuschreiben, also für gewöhnlich nur dem Menschen (in der Fabel auch den Tieren), daß also die „Veränderungen" von dem Willen eines oder mehrerer Menschen ausgehen müssen; denn z. B. die ineinandergreifenden Bewegungen einer Maschine oder eine zusammenhängende Reihe von Naturereignissen nennt niemand Handlung. Fragen wir nun weiter, worin es bestehe, daß die Veränderungen zusammen ein Ganzes ausmachen, so antwortet Lessing wiederum: „Die Einheit des Ganzen beruht auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke."

Dies auf die Handlung des Dramas angewendet, werden wir also, um von einer Einheit in einem so mannigfaltig gegliederten Getriebe sprechen zu können, zuerst nach dem Endzwecke fragen, dem sich alle Teile unterordnen sollen. Klar ist, daß es sich hier nicht etwa um einen außerhalb des Dramas liegenden Zweck handeln kann, den der Dichter bei Abfassung seines Stückes verfolgte, etwa um eine „Idee" oder einen moralischen Satz, den er durch sein Drama erweisen wollte. Man sagt wohl, die Antigone lehre, daß Besonnenheit das höchste Gut sei, die Braut von Messina, daß der Übel größtes die Schuld sei u. dgl.; und man mag dies sagen, insofern aus dem Zusammenhange der genannten Stücke von selbst jene Lehren hervorgehen. Aber die Kunstwerke sind doch nicht zu diesem Zwecke geschaffen, und wenn wirklich einmal ein Dichter so verfährt, so empfinden wir es als einen künstlerischen Mangel. Das Drama soll durch Vorführung von Menschenschicksal und Menschenart unsere Teilnahme gewinnen, nicht durch eine noch so erhabene sittliche Lehre. Wenn also ein Dichter uns Personen in mannigfachen Bestrebungen und Leidenschaften vorführt, sein letzter Zweck dabei aber nicht ist, uns für diese Vorgänge zu erwärmen, sondern uns z. B. für die Einsicht zu gewinnen, daß der Wert des Menschen nicht von seinem „Wähnen über Gott," sondern von der Betätigung wahrer Bruderliebe abhänge, so werden wir,

mögen wir diese Grundsätze noch so begeistert teilen, doch einen Abbruch der dramatischen Wirkung darin zu erblicken haben. Ich meine natürlich keineswegs, daß Lessings Nathan wirkungsvoller wäre, wenn die Tendenz, die nicht bloß in der Ringerzählung, sondern im ganzen Stücke hervortritt, fehlte; nein, wie die Sache einmal liegt, würde damit das Hauptinteresse des Stückes schwinden; denn der eigentliche dramatische Vorgang, die Vereinigung der getrennten Familienglieder, ist nur von mäßiger dramatischer und allgemeinmenschlicher Bedeutung. Auch war dies nach der ganzen Anlage und Absicht notwendig, wenn der Dichter einmal seine religiös-sittliche Überzeugung in dramatischer Form vortragen wollte. Lebhaftere Handlung, stärkere Leidenschaften, drohendere Verwickelungen würden in der dramatischen Form, der Absicht des Dichters zum Trotz, unsere Teilnahme in Anspruch genommen und von dem Gedankeninhalt, der für den Dichter die Hauptsache bildete, abgelenkt haben. Dieser konnte nur eine solche Handlung vertragen, die gerade genug Interesse bietet, um uns freundlich zu beschäftigen und anzuregen, ohne uns jemals stark aufzuregen oder ernstlich mit Furcht und Mitleid zu erfüllen. Aber als Drama betrachtet, erlitt das Werk zweifellos dadurch Einbuße.

Wenn wir hiernach von einem „Zwecke" des Dramas für gewöhnlich überhaupt nicht reden werden, da ja dadurch das Drama selbst zu einem Mittel herabgedrückt würde, so werden wir doch den Punkt, auf den die Bewegung des Stückes hingeht, das Ziel des Dramas nennen können. Von einem solchen Ziele aber, welches innerhalb des Dramas selbst liegt, kann man in zwei verschiedenen Bedeutungen sprechen. Das erste, das für die äußere Gliederung der Handlung von Bedeutung ist, nenne ich das Ziel der Handlung. In jedem Drama muß sich angeben lassen, was die Handelnden wollen, und da das Drama stets einen Kampf darstellt, so wird das Ziel von einer Person oder Partei erstrebt, während die andere, das sogenannte Gegenspiel, es zu hindern sucht und jene Bestrebungen kreuzt. In diesem Sinne muß für das ganze Stück, für alles, was die noch

so zahlreichen Personen wollen und tun, das Ziel der Handlung ein einheitliches sein. So ist es z. B. in Sophokles' Antigone die Bestattung des Polyneikes; fast mit den ersten Worten spricht die Heldin dies aus, und um diesen Punkt drehen sich von Anfang bis zu Ende die Gedanken und Handlungen aller Personen; im König Ödipus ist es die Entdeckung der Mörder des Laios, im Aias die Wiederherstellung der Ehre des Helden. Im Macbeth und Richard dem Dritten ist die Gewinnung und Behauptung der Krone das Ziel, im Wallenstein die Erringung unabhängiger Fürstenmacht, in der Jungfrau die Befreiung des Vaterlandes. Es ist hierbei der Unterschied von Wichtigkeit, den Freytag in seiner Technik des Dramas S. 94 ff. eingehend und treffend erörtert, zwischen solchen Stücken, in denen der Hauptheld von Anfang an die Führung der Handlung hat, und solchen, in denen das Gegenspiel führt und der Hauptheld erst später in Bewegung kommt. Das berühmteste Beispiel der letzteren Art ist Shakespeares Othello: hier hat der Held in den ersten zwei Akten überhaupt kein Ziel, das mit dem Hauptinhalt der Tragödie zusammenhinge, sondern Jago ist der Führende, dessen Ziel die Erregung der Eifersucht in Othello ist; erst mit III 3, wo der Funke in Othellos Seele überspringt, beginnt sein eigenes Streben nach Aufhellung und Bestrafung der vermeintlichen Schuld seiner Gattin.

In beiden Fällen aber wird man meist mit Sicherheit ein Ziel der Handlung angeben können, und es liegt dann sofort die zweite Forderung darin, daß dieses nun auch für alle Teile des Dramas wirklich den Punkt bilde, auf den sie hinstreben; denn es könnte ja ein deutlich erkennbares Ziel vorhanden sein, aber hier und da sozusagen aus den Augen verloren werden. Wo dies geschieht, empfinden wir sofort eine Lücke; die Einheit der dramatischen Handlung duldet ungern das, was man Episoden nennt. Am ersten zulässig sind dieselben, wenn uns der Dichter in einer kurzen Szene ein Situationsbild vorführt, das dazu dient, auf die Handlung oder die Charaktere ein besonderes Licht zu werfen. Vermag er dabei dieses Nebenbild mit in den

Gang der Handlung zu ziehen, so werden wir keinen Anstoß nehmen. Ich erinnere z. B. an die kurze Szene im Julius Cäsar, in welcher Cinna der Poet „für seine schlechten Verse" zerrissen wird; hier erscheint uns das Anschwellen der Volksleidenschaft nach Antonius' Leichenrede so anschaulich, daß wir trotz des episodenhaften Charakters der neu eingeführten Person den Zusammenhang des Ganzen im Auge behalten. Weniger ist dies schon der Fall bei Hamlets Gespräch mit den Schauspielern oder der Totengräberszene desselben Stückes. Soviel Geist und Humor diese Auftritte enthalten, so sind sie doch für die Handlung der Tragödie ohne Bedeutung; wir möchten vorwärts. Noch empfindlicher sind wir gegen bloße Beschreibungen, denen der Reiz innerlicher Bewegung fehlt, welche die ebenerwähnten Szenen auszeichnet. So werden wir bei Theklas Beschreibung des astrologischen Turmes leicht ungeduldig, und in einem Stücke von so strenger und musterhafter Einheit wie Maria Stuart empfinden wir selbst eine so kleine Verzögerung, wie sie II, 1 die Beschreibung des Hoffestes bringt, als eine geringe Stockung, über die wir gern hinwegeilen. Einige Schwierigkeiten bietet Goethes Götz. Denn erstens ist es schon nicht ganz leicht, ein bestimmtes Ziel der Handlung anzugeben, da sehr verschiedene Bestrebungen durch- und nebeneinanderlaufen; indes kann man doch in Götzens Behauptung seiner Unabhängigkeit als freier Reichsritter den Einheitspunkt erkennen, dem sich fördernd oder hindernd die Bestrebungen der übrigen Personen unterordnen lassen. Aber es ist nicht zu leugnen, daß manche Szenen übrig bleiben, die als Episoden gelten müssen, z. B. Götzens Gespräch mit Bruder Martin, die Erziehung des kleinen Karl durch Marie, die Bauernhochzeit und manches andere. Es ist wohl allgemein anerkannt, daß Goethes Erstlingsdrama, bei großem Reichtum an anderen überwiegenden Vorzügen, doch der Forderung dramatischer Einheitlichkeit nicht gerecht wird. Eher lassen wir uns im Lustspiel eine ergötzliche Szene gefallen, wenn sie auch nur lose mit dem Ziele des Ganzen zusammenhängt: man denke z. B. an den Auftritt zwischen Riccault de la Marliniere und

Minna, die ihrem größten Teile nach episodenhaft und dabei ziemlich ausgedehnt ist.

Sehr kurz und treffend in seiner antiken Einfachheit und Sicherheit drückt sich Aristoteles über die Einheit der Handlung aus. „Die Tragödie,“ sagt er, „soll nur eine Handlung darstellen, diese aber ganz, und die einzelnen Teile müssen insgesamt so beschaffen sein, daß durch Umstellung oder Wegnahme irgend eines Teiles das Ganze verändert oder völlig zerrüttet werden würde. Denn was durch sein Vorhandensein oder Fehlen keine merkbare Wirkung hervorbringt, ist auch kein wirklicher Teil des Ganzen zu nennen.“

So wichtig aber auch dies Ziel der Handlung und die dadurch bedingte Einheit der Handlung ist, so ist doch im Hinblick auf die obige Erörterung über das Wesen des Tragischen ein anderer Punkt noch maßgebender für die einheitliche Gliederung der Tragödie. Es ist nämlich in dem Getriebe der Handlung immer ein Punkt vorhanden, wodurch die Handlung tragisch wird, d. h. es muß sich in jeder Tragödie die Stelle bezeichnen lassen, bei welcher der tödliche Ausgang des Ganzen zur Notwendigkeit wird, welche also das Stück zur Tragödie macht. Es ist der Punkt, kann man sagen, um dessenwillen der Dichter die Tragödie geschrieben hat, und ich nenne ihn daher, im Gegensatze zu dem erst besprochenen Ziel der Handlung, das tragische Ziel. Dies ist also nicht ein Ziel der handelnden Personen, die es im Gegenteil oft gar nicht ahnen, sondern des Dichters. Es ist gleichsam der Augenpunkt, wonach er das Kunstwerk gliedert und gestaltet, und deshalb kann man es, obgleich es durchaus nicht am Schluß des Stückes zu liegen braucht, mit Recht Ziel nennen. Es ist die Tat, bei der dem Zuschauer die Unlöslichkeit des Konflikts d. h. die Gewißheit aufgeht, daß der Held sich mit Notwendigkeit sein eigenes Grab gräbt.

Betrachten wir z. B. den Wallenstein. Das Handlungsziel ist die Erringung selbständiger Fürstenmacht: diesem Ziele strebt der Held zu, das Gegenspiel durchkreuzt und hindert es; es ist

keine Szene, die hierauf nicht deutlich Beziehung hätte, die Einheit ist klar vorhanden. Aber zur Tragödie wird der Stoff erst dadurch, daß Wallenstein um seiner Unabhängigkeit willen zum Verräter werden muß; denn in dem Augenblick, wo er dies tut, ist sein Schicksal entschieden, er fühlt selbst, daß der Rache Stahl schon gegen seine Brust geschliffen ist. Darum bietet der Dichter alle Kunst auf, um uns bei dem Charakter seines Helden, wie er ihn geschaffen, gerade diesen Augenblick, den Angelpunkt des Ganzen, eindringlich als begreiflich, als psychologisch notwendig vorzuführen. Haben wir begriffen, daß dieser Wallenstein Verräter werden muß, so ist uns auch sein tragischer Untergang unabweisbar.

Ähnlich ist der Verlauf der Handlung im Macbeth: das Ziel ist die Gewinnung und Behauptung der Krone; das tragische Ziel aber ist die Ermordung Dunkans, die bereits im zweiten Akt erfolgt, so daß uns von da an der tödliche Ausgang gewiß ist. Der Dichter zeigt uns, wie in seinem Helden, nachdem einmal der Ehrgeiz geweckt ist, die Stimme des Gewissens nicht aufkommen kann, er giebt ihm noch die Lady zur Seite und bringt uns dahin, daß wir aus Macbeths Seele heraus die grause Tat begreifen, mit der sein Schicksal besiegelt ist. Etwas anders steht die Sache im Fiesko. Ehrgeiz und Herrschsucht ist hier wie im Wallenstein und Macbeth die treibende Kraft und der Grund seines Unterganges. Aber daß dieser Fiesko nach Dorias Sturz selbst nach der Krone greifen wird, leuchtet aus seiner Persönlichkeit sofort so heraus, daß es der Zuschauer glaubt, noch ehe der Held es selbst ausgesprochen hat; und da Doria so lange geherrscht hat und Genua „glücklich war,“ so erscheint auch sein Vorhaben an sich keineswegs so todbringend wie Wallensteins Verrat und Macbeths Mordtat. Es kam also darauf an, da hierdurch die Schlinge noch nicht zugezogen war, das tödliche Element auf andere Weise einzuführen. Und dies geschieht durch den Charakter Verrinas: nachdem wir seine Worte zu Bourgognino gehört haben und gleich darauf Fiesko sagt: „Ich bin entschlossen,“ sehen wir bei allen seinen Erfolgen die

Hand des Todes über ihm. Wieder etwas anders ist das Verhältnis in der Jungfrau von Orleans. Das äußere Ziel ist hier die Befreiung des Vaterlandes: man denke sich, daß Johanna, von ihrer Sendung erfüllt, dies Ziel glücklich erreichte und dann etwa in der Schlacht fiele; so hätten wir eine Reihe engverbundener, vielleicht auch ergreifender Handlungen, aber keine Tragödie. Denn daß jemand tapfer kämpfend fürs Vaterland stirbt, kann zwar groß und erhaben sein, aber der Tod ergiebt sich hier nicht als eine aus seinem innersten Gemüt quellende Notwendigkeit. Dies wollte der Dichter dadurch erreichen, daß Johanna eine Schuld auf sich lud, welche für sie ein Weiterleben ausschloß. Es kam also alles darauf an, uns zu zeigen, daß sie von ihrer Sendung, wenigstens auf einen Augenblick, abfallen muß, und daß ihrem Charakter gemäß dieser Abfall ihr eine Todsünde dünken muß. Also die Liebe zu Lionel ist das tragische Ziel; uns diesen Vorgang als begreiflich, als in ihrer Seele notwendig erscheinen zu lassen, mußte der Dichter alles aufbieten. Ohne diese Liebe hätte er überhaupt keinen Anlaß gehabt, ein Stück dieses Inhalts zu schreiben.

In allen diesen Beispielen lag das tragische Ziel mitten im Stück. Aber die Tragödie kann auch so gebaut sein, daß das Entscheidende erst am Schluß liegt und mit der Katastrophe zusammenfällt. In Shakespeares Othello ist das Tragische offenbar dies, daß die Eifersucht des Helden sich bis zur Ermordung der Gattin steigert; tötete er sie nicht, so wäre keine Tragödie. Man kann nicht erwidern; fielen Macbeth und Wallenstein nicht, so wäre auch keine Tragödie; nein, die Taten dieser Männer bergen unter den vorgeführten Umständen für sie den Tod notwendig in sich, so daß er sich zum Schluß sozusagen ganz von selbst versteht. Aber im Othello ist an keiner vorhergehenden Stelle Desdemonas Tod, und damit auch Othellos tragischer Ausgang, bereits unabwendbar entschieden, sondern die entfachte Leidenschaft steigert sich, allmählich anwachsend, so ungeheuer, daß erst zum Schluß das blutige Ergebnis mit Notwendigkeit herausspringt. Hier ist also Desdemonas Tod durch den Gatten

das tragische Ziel; uns dies glaublich, wahrscheinlich, überzeugend zu machen, muß der Dichter alle Hebel ansetzen. Ähnlich in Emilia Galotti der Tod der Tochter durch den Vater. Hier können wir es bekanntlich sogar historisch nachweisen, daß Lessing nur um dieses tragischen Endes willen das ganze Stück erfand und schrieb. Der Tod Emilias durch Odoardo ist für keine der handelnden Personen zu irgend einer Zeit Ziel des Handelns, alle würden dies vielmehr mit Entrüstung von sich weisen. Aber der Dichter hat bei allem, was er schreibt, von Anfang an diesen einen Punkt im Auge, er legt Verwickelungen und Charaktere, Haupt- und Nebenpersonen darauf an, er wendet seine ganze Kunst auf, um uns dies annehmbar zu machen. Auch Kabale und Liebe ist hier anzuführen. Der Tod der beiden Liebenden durch Ferdinand ist das tragische Ziel, während er das Ziel der Handlung durchaus nicht ist; auch die Gegenpartei, die das blutige Ende vornehmlich bewirkt, hat nicht im mindestens die Absicht, weder der Präsident noch Wurm. Aber der Dichter hat es von Anfang an im Auge. Hätte er gemeint, nicht ausreichend glaublich machen zu können, daß dieser Ferdinand sich und die Geliebte töten muß, er hätte zuverlässig dies Stück nicht geschrieben. Endlich erwähne ich noch Romeo und Julie. Auch hier ist ohne Zweifel der Tod der Liebenden das tragische Ziel, das den Dichter von Anfang an in seiner Phantasie leitet; aber es ist keine Stelle im Stücke, wo durch eine Tat der Liebenden ihr Tod unabweisbar bestimmt würde. Die innige leidenschaftliche Liebe verblendet sie, zu dem äußerst gewagten Mittel des Todesschlaftrunks zu greifen, ein unglücklicher Zufall kommt dazu, und so tritt das tragische Schicksal ein.

Die angeführten Beispiele zeigen, daß beide Arten dramatischen Baues sich bei tragischen Werken ersten Ranges finden. Indes ist es doch offenbar, daß im zweiten Falle eine Gefahr naheliegt, die auch selbst in den genannten klassischen Stücken nicht ganz vermieden worden ist. Es kann nämlich, wenn das tragische Schicksal nicht, wie in der erstgenannten Gruppe, bereits durch eine vorausgehende Tat bestimmt entschieden und

gleichsam festgelegt ist, zum Schluß leicht der Eindruck des Willkürlichen, des Mangels an zwingender Notwendigkeit entstehen. In Romeo und Julie ist es der Zufall, daß Lorenzo um wenige Minuten zu spät kommt, der schließlich den Tod der beiden Liebenden zur Folge hat. Allerdings muß man Freytag darin recht geben, daß, wenn selbst Julia früher erwachte, der Pfad der Liebenden doch schon so mit Blut überflossen ist, daß wir uns ein glückliches Leben für sie kaum mehr denken können; auch sind wir nach dem ganzen Gange geneigt, dem Lorenzo beizupflichten, der hier nicht den Finger des Ungefährs sieht, sondern „eine Macht, zu hoch dem Widerspruch," die ihren „Rat vereitelt" habe. Insofern wird der Schluß zwar tief schmerzlich wirken, aber wohl kaum das peinigende Gefühl hervorrufen, daß das tragische Ende hätte vermieden werden können.

Was Othello und Kabale und Liebe betrifft, so sind die beiden Stücke darin gleich, daß der tragische Ausgang auf einem von der Gegenpartei absichtlich erregten irrtümlichen Verdacht des Handelnden beruht. In beiden Fällen hat es der Dichter verstanden, uns die Gewalt der dadurch aufgeregten Leidenschaft als so sturmartig elementar vorzuführen, daß ein ruhiges, besonnenes, die Möglichkeit und Glaubwürdigkeit abwägendes Urteil als ausgeschlossen gelten kann und wir daher die innere Wahrscheinlichkeit der tödlichen Handlung selbst wohl nicht anzweifeln. Aber etwas von dem quälenden Gefühl, daß das blutige Ende abzuwenden gewesen wäre, wird uns doch hier leicht überkommen. Shakespeare ist dem Schillerschen Stücke darin offenbar überlegen, daß er mit ungleich größerer Reife und psychologisch erschöpfenderer Kunst die ungeheure Leidenschaft und ihr verzehrendes Wüten uns anschaulich macht. Aber in einem Punkte hat doch auch der jugendliche Schiller einen entschiedenen Vorzug dem Meisterwerke Shakespeares gegenüber: wir empfinden in seinem ganzen Stücke, daß das liebende Paar in der geschilderten Welt überhaupt keine Stelle hat, daß sie, selbst wenn das Mißverständnis sich löste, schwerlich wahres Glück finden könnten. Dagegen im Othello ist es bloß Jagos bübische Verruchtheit,

die das Unheil führen: sänke der Schleier einen Augenblick früher von Othellos Auge, so könnte er mit dem angebeteten Weibe ein beglücktes Leben führen. Dies ist es, was uns zum Schluß in eine äußerst peinliche Stimmung versetzt, die noch dadurch gesteigert wird, daß Jagos niederträchtige Handlungsweise, man mag sagen was man will, nicht ausreichend begründet ist.

Am ungünstigsten von den vier erwähnten Stücken steht in dieser Hinsicht Emilia Galotti. Die wenigsten Leser werden Odoardos Tat wirklich überzeugend motiviert finden. Allerdings war dies tragische Ziel nach der ganzen Anlage des Stückes auch sehr schwer zu erreichen. Othellos und Ferdinands Handlungsweise ist der Ausfluß äußerst gesteigerter Leidenschaft, verhängnisvoller Verblendung: wir beklagen ihre rasche und blutige Tat, aber wir begreifen sie. Dagegen Odoardos Tat sollen wir nicht beklagen, wir sollen sie nicht als Verblendung, sondern als eine nach Maßgabe der Umstände wohl erwogene, sittlich notwendige betrachten. Dazu aber ist die Lage weitaus nicht drängend genug. Weder die äußeren Umstände noch die inneren Vorgänge in Emilias Seele rechtfertigen die blutige Tat. Mit Recht sagt Volkelt S. 122: „Der Dichter zwar will die Sache so angesehen wissen, daß der beginnende Widerstreit in ihrer Brust die höchste Gefahr für ihre Unschuld bedeute: allein glaublich zu machen hat er dies nicht vermocht.“

Es leuchtet ein, daß eine solche Frage, ob zum Schluß der tödliche Ausgang unbedingt notwendig war, bei den Stücken der ersten Gruppe gar nicht aufgeworfen werden kann. Daß Macbeth und Wallenstein sterben müssen, hängt nicht mehr von irgendwelchen augenblicklichen Entschlüssen, Leidenschaften oder Zufälligkeiten ab. Notwendig ist solch ein Zweifel freilich auch bei der zweiten Art nicht. In Sophokles' Aias z. B. ist das tragische Ziel der Selbstmord des Helden, ohne den eine tragische Lösung nicht möglich wäre. Dieser Entschluß wächst aber mit solcher inneren Notwendigkeit aus dem Charakter heraus, daß er mit dem vollen Eindruck des einzig möglichen Ausgangs auftritt.

1. Die Räuber.

In der Erfurtischen Gelehrten Zeitung vom 24. Julius 1781 las man folgende Anzeige:

„**Die Räuber. Ein Schauspiel. 1781.** Eine Erscheinung, die sich unter der unübersehbaren Menge ähnlicher Sächelchen gar sehr auszeichnet und wahrscheinlich noch fortdauern wird, wenn jene schon in ihr Nichts wieder zurückgegangen sind, noch ehe sie anfingen recht zu leben. Volle, blühende Sprache, Feuer im Ausdruck und Wortfügung, rascher Ideengang, kühne, fortreißende Phantasie und eine Neigung, nicht gern einen glänzenden Gedanken zu unterdrücken, sondern alles zu sagen, was gesagt werden kann, alles das charakterisiert den Verfasser als einen jungen Mann, der bei raschem Kreislauf des Bluts und einer fortreißenden Einbildungskraft ein warmes Herz voll Gefühl und Drang für die gute Sache hat. Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser." So lauten die Anfangsworte der allerersten öffentlichen Besprechung von Schillers dramatischem Erstlingswerk.*) Sie erschien wenige

*) Wortlaut und Datierung entnehme ich aus dem Buche von Julius W. Braun „Schiller und Goethe im Urteile ihrer Zeitgenossen. Erste Abteilung: Schiller. Leipzig 1882" I, S. 1. — Den Zeitpunkt der Veröffentlichung des Stückes ergiebt eine Notiz derselben Gelehrten Zeitung vom

Monate nach dem Stücke selbst, das zu Anfang Mai desselben Jahres herausgekommen war, und sie schließt nach eingehender Kritik mit den Worten: „Ich bin weitläuftig gewesen; aber ich glaube, eine so seltene Erscheinung im dramatischen Fach verdient es. Ein Verfasser, dessen erstes Produkt sich schon so sehr auszeichnet, muß, wenn er aufmerksam auf sich ist und die Bemerkungen kunstverständiger Freunde benutzt, mit Riesenschritten zur Vollkommenheit fortschreiten und das Publikum zu großen Erwartungen berechtigen. Nur wünschte ich noch, daß er bei dem Studio Shakespeares weniger den Götz als Lessings Werke studieren möchte, da das Feuer seines Genies ohnehin mehr eines Zügels als der Sporn bedarf." Der Name des Verfassers dieser Rezension, der nach der Sitte der Zeit ungenannt blieb, ist Christian Friedrich Timme. Seine Romane und Lustspiele sind heute vergessen, aber durch die angeführten Worte hat er sich ein dauerndes Denkmal seines Urteils und Scharfblicks gesetzt.

In der Tat, an dramatischer Kraft, man mochte den großartigen Schwung des Ganzen oder die unvergleichliche Wirkung einzelner Szenen betrachten, ließ das Werk unbedingt alles hinter sich, was je an Bühnenstücken in Deutschland geschrieben worden war. Der Meister des deutschen Dramas war bis dahin ohne Widerrede Lessing; bewußt und groß hatte er uns aus den Fesseln jahrhundertelanger Überlieferung und Abhängigkeit losgerissen, hatte uns aus der Zeit „charakterloser Minderjährigkeit" zur Selbständigkeit geführt und eine Sicherheit der Handlungsführung, eine Schärfe und Vertiefung der Charakteristik gezeigt, wie sie bisher unbekannt war. Und nun erschien hier, es war wenige Monate nach Lessings Tode, das Werk eines jugendlichen Feuerkopfs, das sich gewiß nicht an Durchdachtheit des Planes,

22. Oktober 1781, worin als Termin die „letzte Jubilatemesse" genannt ist. Vgl. Braun I, S. 8. Richard Weltrich „Friedrich Schiller. Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke" weist S. 350 darauf hin, daß hierdurch die Zeit des Erscheinens, die früher in den Juli oder August gesetzt wurde, gesichert ist, da der Jubilatesonntag 1781 auf den 6. Mai fiel.

noch weniger an Feinheit der Charakterzeichnung etwa mit Emilia Galotti messen konnte, in dem aber von Anfang bis zu Ende ein dramatischer Odem wehte, der den Leser im Sturme dahinriß, die wohlberechneten Wirkungen eines Lessingschen Stückes weit überfliegend.

Und doch war die dramatische, also künstlerische Wirkung nicht die einzige, nicht einmal die durchschlagende für den Sturm des Beifalls, der dem jugendlichen Dichter zujauchzte. Er hatte das Losungswort der Zeit mit unerhörter Gewalt zum Ausdruck gebracht: der Drang nach Freiheit, der Haß gegen alle Unwahrheit und Heuchelei, der so wuchtig als Grundzug des Ganzen heraustritt, fand stürmischen Widerhall in tausend Gemütern. Der weltunerfahrene Eleve in der strengumschlossenen Karlschule hatte mit der Spürkraft des Genies den Pulsschlag seiner Zeit gefühlt. Man sah in dem Stücke nichts Geringeres als eine kühne Kriegserklärung gegen alle bestehenden Verhältnisse der staatlichen und gesellschaftlichen Welt, einen Fehdehandschuh, den ihnen der Dichter hinwarf; und darum mußte der Ingrimm des Helden zünden, der „seinen Willen nicht in die Schnürbrust des Gesetzes pressen will, weil das Gesetz noch keinen großen Mann gebildet, während die Freiheit Kolosse ausbrütet.“ Freilich stand der lauten Begeisterung der Jugend und aller, die sich als die Unterdrückten und Enterbten der Gesellschaft fühlten oder ein Herz für das Elend und die Ungerechtigkeit der Welt hatten, begreiflicherweise in anderen Schichten ein ebenso starker Abscheu entgegen. Bekannt ist das Wort, wodurch nach Goethes Erzählung bei Eckermann ein „Fürst“ (es war der russische Fürst Putjatin, allerdings eine überaus wunderliche Persönlichkeit, von der Kügelgen in seinen „Jugenderinnerungen“ drollige Züge erzählt) seinen Widerwillen gegen das Werk ausgesprochen haben soll: „Wäre ich Gott gewesen,“ sagte er, „im Begriff die Welt zu erschaffen, und ich hätte in dem Augenblick vorausgesehen, daß Schillers Räuber darin würden geschrieben werden, ich hätte die Welt nicht erschaffen.“

So war die Wirkung vor hundert Jahren. Aber auch

heute, wo jede unmittelbare Beziehung auf staatliche und gesellschaftliche Zustände der Gegenwart fortfällt, können wir uns dem mächtigen Eindruck des Stückes nicht entziehen, weder beim Lesen noch auf dem Theater, und die Wirkung steigt bei genauerem Eindringen. Das weissagende Wort seines ersten Rezensenten hat sich glänzend bewährt.

1. Gang der Handlung.

Der erste Akt führt uns die beiden Hauptcharaktere, auf deren feindlichem Streben das Stück beruht, sofort in starker dramatischer Bewegung vor. In der Eingangsszene lernen wir zunächst Franz kennen im Gespräch mit dem alten Moor, und der Dichter giebt uns rasch und mit sicherer Hand ein Bild der Verhältnisse. „Das Drama soll nur eine Handlung darstellen, diese aber ganz." Da jedoch jede Handlung immer nur ein herausgeschnittenes Stück aus dem großen Zusammenhange des Geschehenden ist, so hat notwendig jedes Drama Voraussetzungen, die der eigentlichen Handlung voranliegen, und die dem Hörer durch die sogenannte Exposition vorgeführt werden müssen. Das erste Erfordernis hierbei ist natürlich, daß die Personen sich nicht Dinge erzählen, die sie beide wissen, und die der Dichter nur vorbringt, weil seine Zuhörer sie wissen müssen. Aber auch wenn dies vermieden wird, lähmt es doch gleich im Anfange den lebendigen Fortschritt der Handlung, wenn wir in den ersten Szenen längere nur nach rückwärts blickende Erzählungen vernehmen müssen. Um wieviel dramatischer, wenn es der Dichter versteht, das was vorausgeschickt werden muß, nicht in Form einer Erzählung, sondern eines belebten Gespräches zu geben und es dabei so mit der Handlung zu verschmelzen, daß wir von der Vergangeheit sofort auf die Zukunft gewiesen werden und der Entwicklung mit Spannung entgegensehen. Von diesem Gesichtspunkte beurteilt, ist die Eröffnungsszene in den Räubern ein entschiedenes Meisterstück und zeigt uns sofort den Dramatiker, der die wirksamste, der Natur seiner Kunst entsprechendste Form so-

zusagen von selbst trifft. Nirgends drängt sich uns der Dichter auf, der uns etwas mitzuteilen hätte, das Gespräch geht seinen natürlichen Gang, bedingt durch die Situation und die beiden Charaktere, durch den tiefen Schmerz des alten Vaters, der seinen Lieblingssohn verloren geben muß, und die tückischen Absichten Franz Moors. Aber wenn die Szene vorbei ist, so sind wir über alles unterrichtet, die Familie Moor ist uns vollständig bekannt gemacht: wir sehen, wie die beiden Brüder nebeneinander aufgewachsen sind, wie sich ihre Naturen entwickelt haben, wie der Keim des Hasses entstehen mußte; die ganze Vorgeschichte der Tragödie steht klar vor unsern Augen. Und zugleich, wie drängt dies alles nach vorwärts, mit welchem raschen Schwunge setzt sofort das erste dramatisch stark erregende Moment der Handlung ein: Franz überredet den Vater ohne Mühe, die Antwort an den Bruder ihm zu überlassen, und wir zittern für Karl, noch ehe wir ihn kennen gelernt haben. „Da müßt' ich ein erbärmlicher Stümper sein," ruft Franz, als er allein ist, hohnlachend aus, „wenn ich's nicht einmal soweit gebracht hätte, einen Sohn vom Herzen des Vaters loszulösen, und wenn er mit ehernen Banden daran geklammert wäre! Glück zu, Franz! weg ist das Schoßkind, der Wald ist heller. Mutig ans Werk! Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin."

Nun wird uns Karl selbst vorgeführt und die Gesellschaft, in der er bisher gelebt hat: ein wildes, wüstes Leben liegt hinter ihm, offenbar hat er sich jahrelang nicht um Vater und Heimat gekümmert. Aber sein besseres Selbst hat nicht zu Grunde gehen können; mit einem reuevollen, ernstgemeinten Briefe hat er sich an die Liebe des Vaters gewendet und ihn um Verzeihung gebeten. Zitternd erwartet er die väterliche Antwort; sie kommt aus Franzens Feder. Er ist vernichtet, er kann es nicht fassen. „So eine rührende Bitte, so eine lebendige Schilderung des Elends und der zerfließenden Reue, die wilde Bestie wäre in Mitleid zerschmolzen, Steine hätten Tränen vergossen, und doch! — Reue und keine Gnade, Vertrauen, unüberwindliche Zuver-

sicht, und kein Erbarmen!“ In dieser Stimmung, wo er alles, was Mensch ist und Menschenangesicht trägt, voll Wut und Ingrimm von sich stoßen möchte, wo er sich wünscht, er könnte durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen, um Luft, Erde und Meer gegen das Hyänengezücht der Menschen ins Treffen zu führen, da wird ihm von seinen Genossen der Gedanke ins Ohr geschrieen: Komm mit uns in die böhmischen Wälder, wir wollen eine Räuberbande sammeln, und du sollst unser Hauptmann sein! Da fällt es wie der Staar von seinen Augen: „Mörder, Räuber! Mit diesen Worten ist das Gesetz unter meine Füße gerollt.“

So tut im ersten Akte jeder der beiden Brüder den folgenschweren Schritt, der von nun an ihr ganzes Schicksal beherrscht. Wenn oben ausgeführt wurde, nicht die Begebenheit an sich und nicht die Empfindung an sich sei das Dramatische, sondern das Werden der Tat in der Seele des Helden, so trifft dies hier in seltenem Maße zu. Der Akt hat uns einen vollen Blick in die Seelen beider Brüder tun lassen, und alles drängt zur weiteren Handlung: Franz muß seinen Weg weiter gehen, um sein Ziel zu erreichen, Herr zu sein, unumschränkter Herr in der Grafschaft seines Vaters. Der Alte heißt „regierender Graf von Moor,“ wir haben uns also sein Gebiet als eine jener kleinen souveränen Herrschaften zu denken, wie es damals etliche hundert in Deutschland gab, deren Herren, Grafen oder Fürsten genannt, auf ihren paar Quadratmeilen über ihre Untertanen gerade so unbeschränkt herrschten, wie der größte Fürst in seinem Lande, und von denen im vollsten Sinne das Wohl und Wehe ihrer Landeskinder abhing. Franz will Herr sein, dies Ziel ist der Antrieb seines Handelns; daß dann auch Amalia, die Geliebte Karls, deren Schönheit seine Sinnlichkeit reizt, sich ihm hingeben muß, versteht sich für ihn von selbst. Karl dagegen will die gesamte gesellschaftliche Ordnung bekämpfen, die ihn von sich ausgestoßen hat. Er will sich rächen für das unmenschliche Unrecht, das ihm widerfahren ist; aber nicht persönlich will er Rache suchen, noch weniger wird er, wie die schlechtesten unter

seiner Bande, um des Gewinnes und der Beute willen Räuber; nein, er will die Niederträchtigkeit, die feile Bosheit und Heuchelei, als deren Opfer er sich betrachtet, aufsuchen und strafen, wo er sie findet, und will so nicht sich, sondern der getretenen und verachteten Tugend Rache verschaffen. Er bildet sich also ein, mit einer Schar von Räubern, die morden und stehlen, ein Rächeramt des Himmels auszuüben und die höchste Gerechtigkeit Gottes zu vollziehen.

Beide Brüder setzen ihren eigenen Willen über den der Gesamtheit. Aber Franz verfolgt sein niedrig selbstisches Ziel, weil der eigenen Lust und Willkür gegenüber Menschenglück und alle heiligsten Pflichten und Bande für ihn schlechthin nicht vorhanden sind; Karl schmückt sich das phantastisch sinnlose Ziel, dem er nachjagt, mit Größe und Tugend aus, weil er vergißt, daß der Einzelne sich nicht anmaßen darf, auf eigne Hand gewaltsam in das Getriebe des Ganzen einzugreifen. Franz verhöhnt die Vorsehung, Karl meistert sie; jener sinkt unter den Menschen herab, dieser träumt sich als Gott.

Rasch gehen nun im zweiten Akte beide der Erfüllung ihres Strebens entgegen. Zuerst Franz: den Bruder hat er beseitigt, aber noch lebt der Vater, noch ist Amalias Herz unwandelbar Karl zugetan. Beide Hindernisse denkt er mit einem Schlage zu brechen, indem er sich als Werkzeugs dazu einer Person bedient, die später für seinen Sturz Bedeutung hat: Hermann, der natürliche Sohn eines Edelmanns, der vom alten Moor und Karl beleidigt worden ist, wird durch die Aussicht auf Amalias Hand leicht überredet, die Rolle des falschen Boten zu übenehmen; und die trügerische Kunde von Karls Tode muß um so leichter Glauben finden, als er einen heldenhaften Tod meldet und Züge hinzufügt, die dem Charakter Karls glücklich angepaßt sind. Fürchterlich ist die Wirkung auf den Vater: „Mein Fluch ihn gejagt in den Tod, gefallen mein Sohn in Verzweiflung!“ Die Besinnung schwindet ihm, er bleibt für tot liegen. Franz hat die eine Hälfte seines Zieles erreicht: er ist Herr.

Inzwischen hat Karl innerhalb der Monate, die verflossen sind, eine gewaltige Räuberbande um sich gesammelt und sie durch die Macht seiner herrschenden Persönlichkeit an sich zu fesseln gewußt; sie zittern auf einen Wink von ihm. Immer noch hält er seine hochfliegenden Gedanken aufrecht, daß er das Schwert für Gerechtigkeit und Tugend führe. Er stiehlt und raubt nicht wie ein gemeiner Mörder: reiche Grafen, die durch die Kniffe ihres Advokaten Millionen gewonnen haben, Minister, die sich durch den Sturz ehrlicher Männer erhoben und Ehrenämter an die Meistbietenden verkaufen, Pfaffen, die auf der Kanzel weinen, daß die Inquisition so in Verfall komme, sucht er auf und richtet sie, wo er sie trifft. Und gerade jetzt steht er auf der Höhe seiner Macht. Er kann es wagen und mit Erfolg durchsetzen, den gefangenen Roller, der schon am Galgen stand, den Strick um den Hals, der Gerechtigkeit noch abzutrotzen; freilich geht eine ganze Stadt dabei in Flammen auf, und dreiundachtzig Menschen kommen ums Leben, Greuel aller Art werden verübt; aber Roller ist frei. Vergeblich schickt die Behörde siebzehnhundert Soldaten, vergeblich den Pater, der die Bande von ihrem Hauptmann trennen soll, indem allen Straflosigkeit geboten wird, wenn sie den einen preisgeben. Seine Macht über die Gemüter ist unerschüttert, sie weisen den Pater voll Hohn und Ingrimm ab und schlagen sich, ihrer achtzig, durch die siebzehnhundert Soldaten durch, von denen dreihundert fallen, während sie selbst nur einen einzigen verlieren, den eben mit so vielem Blut erkauften Roller.

Der dritte Akt zeigt uns, nachdem beide Brüder so ihrem Ziele scheinbar nahe gekommen sind, bei beiden ein Stocken ihres Erfolges. Franz, wenn auch dem Namen nach Herr, hat doch über Amalias Herz keine Gewalt, sie stößt ihn von sich und erwehrt sich seiner mit Erfolg; ja wir hören, wie sie durch Hermann das Geheimnis, daß Karl noch lebe, erfährt. Ungleich wichtiger noch ist die innere Umkehr in Karls Seele, es ist die psychologisch bedeutsamste Stelle des Stückes und zugleich von wahrhaft ergreifender Schönheit. Schon im zweiten Akte war

ein Augenblick gekommen, wo er an seinem Rächeramte irre wurde; als er Schufterles Scheußlichkeiten bei Plünderung der Stadt erfährt, braust er auf und stößt ihn aus der Bande. „Ich kenne dich, Spiegelberg! aber ich will nächstens unter euch treten und fürchterlich Musterung halten.“ Und wie er allein ist, gesteht er: „da steht der Knabe schamrot und ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels, der sich anmaßte mit Jupiters Keule zu spielen.“ Aber die Regung ging wieder unter im Getümmel des wilden Kampfes. Jetzt im dritten Akte bricht sie, äußerst naturwahr, verstärkt und unwiderstehlich hervor. Matt von der ungeheuren Anstrengung lagert er sich mit seiner Bande in einer schönen Gegend an der Donau. Da, wie sein Blick hinstreift über die gesegneten Fluren, auf denen des Himmels Segen reift, wie er die Sonne untergehen sieht, gleich einem Helden anbetungswürdig, wie diese Stille der friedlichen Natur ihn anweht, da kommt es mit furchtbarer Gewalt über ihn, daß er in der herrlichen, reinen Natur der Sünder, der Unreine ist, da ergreift ihn überwältigend die Erinnerung an die Zeit seiner Kindheit, wo er nicht schlafen konnte, wenn er sein Nachtgebet vergessen hatte. „Daß alles so glücklich ist, durch den Geist des Friedens alles so verschwistert! Die ganze Welt eine Familie und ein Vater dort oben — mein Vater nicht; ich allein der Verstoßene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen — umlagert von Mördern, von Nattern umzischt, angeschmiedet an das Laster mit eisernen Banden!“ — „O ihr Tage des Friedens, du Schloß meines Vaters, ihr grünen schwärmerischen Täler! o all ihr Elysiums-Szenen meiner Kindheit! Werdet ihr nimmer zurückkehren, nimmer mit köstlichem Säuseln meinen brennenden Busen kühlen? — Traure mit mir, Natur! Sie werden nimmer zurückkehren, nimmer mit köstlichem Säuseln meinen brennenden Busen kühlen. Dahin! dahin, unwiederbringlich!“ Diese Sehnsucht nach dem Schloß seiner Väter, die wir hier hervorbrechen sehen, wird nun noch durch Kosinskys Auftreten verstärkt: die Ähnlichkeit ihres Schicksals, der gleiche Name der Geliebten, alles stürmt jetzt auf Karl ein und er beschließt, nach Franken auf-

zubrechen mit der ganzen Bande, um seine Heimat, um die Geliebte wiederzusehen.

So betritt er denn im vierten Akte den Boden der Heimat wieder: „Sei mir gegrüßt, Vaterlandserde!“ Ergreifend ist die Schilderung seiner Stimmung, der Erinnerung an die Spiele des Knaben, an die Hoffnungen und Entwürfe des Jünglings: „Hier solltest du wandeln dereinst, ein großer, stattlicher, gepriesener Mann, hier dein Knabenleben in Amalias blühenden Kindern zum zweitenmal leben — hier! Hier der Abgott deines Volks — aber der böse Feind schmollte dazu.“ Er fühlt sich wie der Gefangene, „den der klirrende Eisenring aus Träumen der Freiheit aufjagt.“ Dennoch tritt er in das väterliche Schloß. Die Geliebte erkennt ihn nicht, selbst als er das Bild des Vaters mit Rührung und Tränen betrachtet, selbst als er ihr „Du weinst, Amalia“ zuruft; aber eine innere, unbestimmte Regung zieht sie zu dem fremden Manne, und erst im letzten Augenblicke muß sie ihn an jenen oft gesungenen Abschiedsworten Hektors erkennen. Er flieht, er hat gesehen, daß sie ihn noch glühend liebt, aber er hat auch deutlich empfunden, daß ein Mörder und Räuber hier keine Stelle hat.

Auch Franz zeigt sich uns nun in wesentlich veränderter Gestalt. Der Anblick des Mannes, den er für Karl zu halten nicht umhin kann, hat ihm mit einem Schlage die Ruhe genommen, nenne man es erwachtes Gewissen oder richtiger die instinktmäßige Ahnung, daß sobald Karl einmal im Schlosse war, er auch etwas von der Wahrheit erfahren haben muß, daß also die Rächerhand nahe ist, die furchtbare Vergeltung mit geheimnisvoller Schnelle nahe. Sein unüberlegter und plumper Versuch, den alten Daniel zur heimtückischen Ermordung des fremden Grafen zu veranlassen, hat lediglich den Erfolg, daß Daniel nun wirklich Karl erkennt, und daß jener dadurch die Ahnung der Wahrheit erhält, die wie der Blitz über seine Seele fährt, daß der Vater ihn nicht wirklich verflucht hat, daß er durch spitzbübische Künste Räuber und Mörder geworden ist.

Dennoch entweicht Karl aus dem Schlosse; so lange ihm

nur das Bubenstück bekannt ist, das der Bruder gegen ihn verübt hat, trägt er Scheu, sich mit Bruderblut zu beflecken, und er fühlt, daß er bei längerem Verweilen seiner Hand und seiner Waffe nicht soweit Herr sein würde, daß er den Schurken nicht niederstieße. Aber seine Erregung ist furchtbar. Vergebens beschwört er die großen Schatten des Brutus und Cäsar in jenem wunderbaren Römerliede; immer und immer muß er sich sagen, daß sein Dasein in keinem Sinne mehr einen Wert für ihn haben könne. Er hat die Pistole in der Hand und weiß, daß der armselige Druck dieses armseligen Dinges ihn befreien kann. Aber er tut es nicht, darin größer als Brutus, den er eben besungen. „Soll ich für Furcht eines qualvollen Lebens sterben? Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? Nein, ich will's dulden, die Qual erlahme an meinem Stolz, ich will's vollenden!" Und jetzt, wo die Handlung scheinbar stille steht, wo wir uns fragen, auf welche Weise denn, nachdem Karl freiwillig das Feld geräumt hat, die dramatisch und sittlich notwendige Aufklärung und Lösung eingeleitet werden wird, setzt eine höchst wirkungsvolle Erfindung des Dichters ein, durch die nicht allein Karls Tatkraft noch einmal beflügelt, sondern er auch belehrt wird, daß sein Leben doch noch eine Bedeutung habe: durch die Mitternacht daher kommt Hermann, der den alten Moor bisher vor dem Hungertode geschützt hat. Karl erkennt den Vater und erfährt des Bruders unerhörte Schandtat. Jetzt ist der Tod des Schurken beschlossen. Aber er selbst will nicht noch einmal ins Schloß zurück; der treue Schweizer wird mit der Rache beauftragt: lebend, so schwört er, soll Franz hergeschleppt werden.

Der fünfte Akt zeigt uns Franz in der vollen Auflösung aller seiner früheren Seelenkräfte. Gemartert von Gewissensbissen, von Angst im Schlosse umhergejagt, versucht er sich selbst durch jammervolle Winkelzüge zu täuschen, bald Gott scheußlich lästernd, bald vom Gefühl der ewigen Vergeltung durchbebt, ein jämmerliches, verachtungswürdiges Bild. So treffen ihn Schweizer und die Seinen als sie mit Mordgeheul ins Schloß dringen. Er ahnt, daß dies die Abgesandten des

Bruders sind, und findet wirklich noch den Mut, sich selbst zu erdrosseln. Der treue Schweizer schießt sich vor den Kopf, weil er sein Wort nicht lösen kann.

Auch für Karl ist das Schicksal am Ende. Er empfindet es als eine Gnade, daß der Bruder tot ist, daß er kein Rächeramt mehr an ihm zu vollziehen hat. Der alte Moor stirbt, als er erfährt, daß sein Karl Räuber und Mörder ist. Ihn selbst überkommt noch einmal der berückende Wahn, er könne noch glücklich werden mit ihr, die ihn noch immer glühend liebt: „Mörder, Teufel! ich kann dich Engel nicht lassen!" Aber nein! Nicht nur der Geist des gefallenen Roller und der Schwur im Böhmerwalde stellen sich zwischen ihn und sie; er fühlt es vernichtend, sein Pfad ist so mit Blut getränkt, daß von einer Umkehr gar nicht die Rede sein kann; ein reines Glück im Arme der Geliebten, der bloße Gedanke daran wäre eine Lästerung. So fällt auch sie von seiner Hand, und jetzt steht die Erkenntnis klar und furchtbar vor ihm, die schon seit dem zweiten Akte, seit Schufterle verbannt wurde, in ihm sich dunkel emporgerungen hat: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten! Ich nannte es Rache und Recht, ich maßte mich an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwertes auszuwetzen! — Da steh ich am Rand eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähnklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden." Das einzige Verdienst, das er jetzt noch haben kann, sich freiwillig dem Gesetz zu beugen, das er solange mißachtet hat, will er sich erwerben: er stellt sich selbst dem Gericht. Das Drama ist zu Ende.

2. Einheit der Handlung.

Der Ort der Handlung ist nach der Angabe des Dichters „Deutschland," allerdings ein etwas weitläufiger Begriff; indes wenn man einmal die Ängstlichkeit der Franzosen in betreff der sogenannten Einheit des Ortes abgeworfen hat, so ist gegen diese

nur das Bubenstück bekannt ist, das der Bruder gegen ihn verübt hat, trägt er Scheu, sich mit Bruderblut zu beflecken, und er fühlt, daß er bei längerem Verweilen seiner Hand und seiner Waffe nicht soweit Herr sein würde, daß er den Schurken nicht niederstieße. Aber seine Erregung ist furchtbar. Vergebens beschwört er die großen Schatten des Brutus und Cäsar in jenem wunderbaren Römerliede; immer und immer muß er sich sagen, daß sein Dasein in keinem Sinne mehr einen Wert für ihn haben könne. Er hat die Pistole in der Hand und weiß, daß der armselige Druck dieses armseligen Dinges ihn befreien kann. Aber er tut es nicht, darin größer als Brutus, den er eben besungen. „Soll ich für Furcht eines qualvollen Lebens sterben? Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? Nein, ich will's dulden, die Qual erlahme an meinem Stolz, ich will's vollenden!" Und jetzt, wo die Handlung scheinbar stille steht, wo wir uns fragen, auf welche Weise denn, nachdem Karl freiwillig das Feld geräumt hat, die dramatisch und sittlich notwendige Aufklärung und Lösung eingeleitet werden wird, setzt eine höchst wirkungsvolle Erfindung des Dichters ein, durch die nicht allein Karls Tatkraft noch einmal beflügelt, sondern er auch belehrt wird, daß sein Leben doch noch eine Bedeutung habe: durch die Mitternacht daher kommt Hermann, der den alten Moor bisher vor dem Hungertode geschützt hat. Karl erkennt den Vater und erfährt des Bruders unerhörte Schandtat. Jetzt ist der Tod des Schurken beschlossen. Aber er selbst will nicht noch einmal ins Schloß zurück; der treue Schweizer wird mit der Rache beauftragt: lebend, so schwört er, soll Franz hergeschleppt werden.

Der fünfte Akt zeigt uns Franz in der vollen Auflösung aller seiner früheren Seelenkräfte. Gemartert von Gewissensbissen, von Angst im Schlosse umhergejagt, versucht er sich selbst durch jammervolle Winkelzüge zu täuschen, bald Gott scheußlich lästernd, bald vom Gefühl der ewigen Vergeltung durchbebt, ein jämmerliches, verachtungswürdiges Bild. So treffen ihn Schweizer und die Seinen als sie mit Mordgeheul ins Schloß dringen. Er ahnt, daß dies die Abgesandten des

Bruders sind, und findet wirklich noch den Mut, sich selbst zu erdrosseln. Der treue Schweizer schießt sich vor den Kopf, weil er sein Wort nicht lösen kann.

Auch für Karl ist das Schicksal am Ende. Er empfindet es als eine Gnade, daß der Bruder tot ist, daß er kein Rächeramt mehr an ihm zu vollziehen hat. Der alte Moor stirbt, als er erfährt, daß sein Karl Räuber und Mörder ist. Ihn selbst überkommt noch einmal der berückende Wahn, er könne noch glücklich werden mit ihr, die ihn noch immer glühend liebt: „Mörder, Teufel! ich kann dich Engel nicht lassen!" Aber nein! Nicht nur der Geist des gefallenen Roller und der Schwur im Böhmerwalde stellen sich zwischen ihn und sie; er fühlt es vernichtend, sein Pfad ist so mit Blut getränkt, daß von einer Umkehr gar nicht die Rede sein kann; ein reines Glück im Arme der Geliebten, der bloße Gedanke daran wäre eine Lästerung. So fällt auch sie von seiner Hand, und jetzt steht die Erkenntnis klar und furchtbar vor ihm, die schon seit dem zweiten Akte, seit Schufterle verbannt wurde, in ihm sich dunkel emporgerungen hat: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten! Ich nannte es Rache und Recht, ich maßte mich an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwertes auszuwetzen! — Da steh ich am Rand eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähnklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden." Das einzige Verdienst, das er jetzt noch haben kann, sich freiwillig dem Gesetz zu beugen, das er solange mißachtet hat, will er sich erwerben: er stellt sich selbst dem Gericht. Das Drama ist zu Ende.

2. Einheit der Handlung.

Der Ort der Handlung ist nach der Angabe des Dichters „Deutschland," allerdings ein etwas weitläufiger Begriff; indes wenn man einmal die Ängstlichkeit der Franzosen in betreff der sogenannten Einheit des Ortes abgeworfen hat, so ist gegen diese

zwar vom Mai 1756 bis etwa Juli oder August 1757. Der größere Teil des Stückes von II 3 an fiele danach in diese letzteren Monate, wozu das Kampieren der Räuber im Freien gut paßt. Auch heißt es IV 5: „Es wird Nacht, und der Hauptmann ist noch nicht da, und versprach doch, Schlag acht Uhr wieder einzutreffen.“ Es muß also um acht Uhr noch helle sein, was ebenfalls für den Hochsommer spricht. Dagegen in der Szene an der Donau III 1 sagt Karl: „Es ist alles hinausgegangen, sich im friedlichen Strahl des Frühlings zu sonnen.“ Aber vorher wird in derselben Szene erwähnt, daß das Getreide schön stehe, daß die Bäume fast unter ihrem Segen brechen, daß der Weinstock voll Hoffnung stehe, was wieder für die spätere Jahreszeit spricht, so daß die Erwähnung des Frühlings wohl einem bloßen Versehen des Dichters zuzuschreiben ist. — Man sieht demnach, daß Übereinstimmung in diesen Äußerlichkeiten fast durchweg festgehalten ist. Ich weiß sehr wohl, daß dergleichen Dinge stimmen und nicht stimmen können, ohne den Wert des Kunstwerks wesentlich zu ändern; indes bleibt es doch immer von Bedeutung, zu sehen, inwieweit der Dichter, der darauf gewiß kein weiteres Nachdenken verwandte, auch in solchen Äußerlichkeiten ein festes und übereinstimmendes Bild der Vorgänge, die er darstellt, in seiner Phantasie trägt.

Eine Lücke der Zeit von elf Monaten, wie wir sie hier zwischen den beiden ersten Akten haben, wird immer etwas Mißliches mit sich bringen. Warum setzt der Dichter sie überhaupt an? Offenbar, weil er fühlt, daß eine Entwicklung, wie sie hier vorausgesetzt wird, der Aufschwung der Räuberbande, die überall Schrecken und Entsetzen verbreitet, die sich durch mannigfache Taten bekannt gemacht haben muß, deren Hauptmann über die Grenzen Deutschlands hinaus als der „große Graf von Moor“ bekannt geworden ist und die Köpfe der Jugend durch seine phantastische Heldengröße schwindeln gemacht hat, daß alles dies nicht wohl in viel kürzerer Zeit sich entwickeln könne. Dies ist unleugbar richtig. Aber was tun inzwischen die Leute im Moorischen Schlosse? Die Frage ist wohl aufzuwerfen und nicht so leicht zu

beantworten. Sie können kaum etwas anderes tun, als was wir in den Szenen I 3 und II 2 sehen, von denen die erste zu Anfang, die andere am Ende dieser elf Monate liegt, d. h. der alte Moor wird unaufhörlich jammern und sich selbst anklagen, Amalia immerfort schwärmen, Hektors Abschied singen und Franzens Werbung abweisen; jedenfalls sind die Bedingungen zu diesen Vorgängen an jedem Tage der elf Monate genau dieselben. Auch Franz, der entschlossene Bösewicht, leidet darunter in seinem Charakter. Kann er in elf Monaten nichts Besseres ersinnen? Man wird erwidern, so genau solle man sich die Sache nicht vorstellen, genug daß elf Monate verlaufen sind. Ganz recht, es soll auch kein großer Vorwurf erhoben werden, aber etwas büßt der Verlauf der Handlung durch solch eine Anordnung an Anschaulichkeit und genauer Vorstellbarkeit immerhin ein; der Zusammenhang ist unterbrochen, es ist ein toter Winkel vorhanden. Eigentümlich steht es auch mit der zweiten Lücke. Daß zwischen II 2 und II 3 drei Monate Zeit liegen, kann kein Hörer oder Leser ahnen. Erst ganz spät erfährt man, daß der alte Moor schon drei Monate für tot gilt. Aber daß diese Zeit gerade zwischen II 2 und II 3 verflossen sein muß, wird niemand merken, der nicht so genau gerade zu diesem Zwecke nachrechnet, wie es soeben hier geschehen ist. Vielmehr wird man, weil seit II 2 so ungeheuer viel vor unsern Augen abgespielt worden, gar kein Bedenken dabei haben, daß seitdem drei Monate vergangen sein sollen, ohne sich klar zu machen, daß diese Fülle von Ereignissen sich in ganz wenig Tagen abspielt; denn alles von Rollers Befreiung bis Karls Aufbruch nach Franken ist notwendig ein Tag, und alles von Karls Ankunft im Schlosse bis zum Ende des Stückes ein zweiter*); die drei Monate aber,

---

*) Dazwischen liegen nur die vorher erwähnten acht Tage. Es stimmt also nicht recht, wenn IV 5 Schweizer von dem II 3 verstoßenen Schufterle sagt: „Dafür hängt er auch jetzt in der Schweiz, wie's ihm mein Hauptmann prophezeit hat.“ Wenigstens müßte sich Schufterle außerordentlich beeilt haben und womöglich vorm Tode einen „Expressen“ mit der Nachricht an Schweizer geschickt haben.

die man um der vielen Ereignisse willen gern glaubte, liegen ganz hinter der Szene, in ihnen geschieht schlechterdings gar nichts. Man sieht, daß die Einheiten des Ortes und der Zeit zwar nicht pedantisch gehandhabt werden dürfen, daß jedoch ein zu starkes Hinwegsetzen darüber immerhin Nachteile mit sich führt. Als Muster mäßiger Anwendung der Freiheit in dieser Hinsicht kann man alle späteren Schillerschen Dramen anführen; in keinem finden sich solche Lücken von elf oder drei Monaten, die allermeisten vielmehr spielen sich trotz der außerordentlichen Fülle und höchst wahrscheinlichen Führung der Handlung in einer beschränkten, leicht übersehbaren Anzahl von Tagen ab.

Aber Zeit und Ort sind nur der äußere Rahmen des Dramas. Es fragt sich vor allem, ob die vorgeführte Handlung innere Einheit hat. Das Ziel der Handlung ist die Rache Karls für die ihm widerfahrene Verstoßung; dieses Streben richtet sich zuerst gegen die ganze gesellschaftliche Ordnung, in der er die Ursache des Unrechts erblickt, vom vierten Akte an wendet er sich gegen den Bruder, da er in ihm den wirklichen Urheber erkennt. Der Bruder entzieht sich seiner Rache durch den Tod, und er selbst erkennt, daß nach menschlichem und göttlichem Recht sein Platz nicht mehr unter den Lebenden sein kann. Tragisch*) wird sein Schicksal bereits durch den Schritt, den er im ersten Akte tut: indem er sich außerhalb der menschlichen Ordnung stellt und das Gesetz unter seine Füße rollt, ist es klar, daß seine Bahn notwendig zu unermeßlichem Leid und endlich zum Tode führen muß. Die Ursache, die ihn seinem Charakter zufolge auf diesen todbringenden Pfad drängt, liegt nicht, wie etwa bei Macbeth oder Wallenstein, in den äußeren Umständen und in dem Lockenden des Zieles an sich, sondern wie bei Othello in absichtlicher heimtückischer Täuschung seitens

*) Daß das Stück eine Tragödie ist, kann nach der obigen Besprechung dieses Begriffs kein Zweifel sein. Wenn Schiller es „Schauspiel“ nannte, so setzte er nur das allgemeine Wort für die besondere Bezeichnung. Die Bühnenbearbeitung heißt „Trauerspiel.“

des Gegenspiels. Es geht somit der erste Anstoß des Handelns nicht von dem Haupthelden aus, sondern von Franz, ähnlich wie im Othello von Jago. Allerdings liegt hier ein wichtiger Unterschied. Was Othello tut, ist eben das, wozu Jago ihn treiben will, Jago erreicht durch Othellos leidenschaftliches Handeln seinen Zweck, und insofern sind ihre Handlungen gewissermaßen eine. Dagegen Karls Taten sind durchaus nicht in Franzens Plan einbegriffen. Franz will ihn nur verdrängen, um selbst Herr zu sein und alles das zu genießen, was jenem eigentlich zufiele. Was Karl dann seinerseits tut, ist ihm gleichgiltig, am liebsten würde er ihn vernichten; er kann kaum ahnen, daß er ihn durch seine Schurkerei zum Räuber und Mörder machen werde. Hierdurch behält die Handlung der drei ersten Akte etwas Zweiteiliges, es sind gleichsam zwei Schauplätze: wir erhalten immer abwechselnd vorgeführt, erst wie die Sachen hier stehen, dann wie sie dort stehen. Franz weiß von Karls Treiben so wenig wie jener von dem seinigen, es kann also auch keiner sich dem Streben des andern entgegensetzen oder ihm die Spitze bieten. Der Unterschied ist bedeutend. Man vergegenwärtige sich, wie in anderen Dramen, in denen uns abwechselnd die beiden Parteien vorgeführt werden, jedesmal das Handeln der einen durch das Streben der andern bedingt wird, etwa im Fiesko oder im Karlos. Hier dagegen kann es geschehen, daß Karl während der ganzen drei ersten Akte seines Gegenspielers Franz mit keiner Silbe gedenkt, weder seinen Namen nennt noch die leiseste Vorstellung davon hat, daß er es ist, der ihn zu dem furchtbaren Schritt getrieben; und selbst in den beiden letzten Akten, wo doch beide Handlungen unmittelbar ineinandergreifen, läßt der Dichter niemals die Brüder gleichzeitig auf der Bühne erscheinen; wir sehen sie während des ganzen Stückes nicht ein einziges Wort miteinander wechseln. Der Grund davon ist, wie Schreyer*) treffend bemerkt hat, daß die Feindschaft der Brüder

---

*) Hermann Schreyer, „Die dramatische Kunst Schillers in seinen Jugendwerken." Programmabhandlung von Pforta 1897, S. 16.

keineswegs das eigentliche Thema des Dramas bildet, sondern gleichsam nur den „Hebel" abgiebt, um diejenige Situation hervorzubringen, aus der sich Karls tragisches Schicksal entwickeln kann. Nur er und der furchtbare Kampf in seinem Innern beschäftigen unser Mitgefühl, Franzens teuflische Bosheit dient nur dazu, die Seelenstimmung Karls so vorzubereiten, daß im entscheidenden Augenblick sein verhängnisvoller Entschluß begreiflich wird. Jene Zweiteiligkeit kann also unserm Stücke die innere Geschlossenheit nicht nehmen.

Eine andere Frage ist, ob hier und da eine Szene im Zusammenhange des Ganzen als entbehrlich erscheint. So trägt z. B. Franzens Gespräch mit Amalia I 3 zum Fortschritt der Handlung nichts Wesentliches bei, sondern dient nur zur schärferen Beleuchtung der Situation, und zugleich ist der Auftritt zum guten Teil so höchst widerwärtig, daß man insofern seinen Wegfall nicht bedauern würde. Indes als Episode kann man ihn natürlich nicht bezeichnen, da er ganz bei der Sache bleibt, und immerhin könnte er kaum so ohne weiteres fortfallen, da man sonst von Amalia und ihrem Verhältnis zu Franz zu spät etwas erfahren würde. Aber eine starke Kürzung ist der Szene allerdings zu wünschen und wird ihr bei der Aufführung auch stets zuteil. Noch eher könnte man den Auftritt mit Pastor Moser V 1 als entbehrlich bezeichnen, da er in der Tat keinen Einfluß auf den Gang der Handlung hat. Außerdem ist nicht zu leugnen, daß sich im einzelnen manche entbehrliche Längen und Auswüchse finden. So ist z. B. Franz Moors Monolog I 1 fast ins Maßlose gedehnt; auch das Gespräch Karls mit Spiegelberg I 2 und Spiegelbergs mit Razmann II 3 könnten zum Nutzen des Ganzen erheblich beschnitten werden. Der Dichter kann eben häufig seiner jugendlichen Phantasie und dem Strom der Worte nicht gebieten.

Jedoch diese Ausstellungen sind alle nicht von großem Belang, und im übrigen geht die Handlung rasch und unaufhaltsam ihrem Ziele entgegen. Im dritten Akte tritt, nachdem beide Brüder scheinbar ihrem Ziele sehr nahe gekommen sind, die Um=

kehr ein, vor allem ein Umschlag in der Stimmung des Hauptshelden. Da sich dieser Umschlag in seiner Seele vollzieht, so empfinden wir eine gewisse Ruhe nach der atemlosen Hast des vorangegangenen Aktes. Aber diese Ruhe fühlen wir durchaus nicht als eine störende Unterbrechung, sondern sie wirkt vielmehr nur wohltätig; denn Karls Entschluß, das Schloß seiner Väter wiederzusehen, ist so menschlich natürlich, daß wir ihn mit Teilnahme begleiten und herzlicher angeregt sind als in den voraufgehenden Szenen, wo wir über seine Räubertaten höchstens staunen. Außerdem aber hat der Dichter reichlich dafür gesorgt, daß wir in diesem Besuche auf dem Schlosse das Herannahen der Endkatastrophe ahnen, weil Karl dort notwendig den Zusammenhang seines Schicksals erfahren muß, Franzens Büberei nicht länger verborgen bleiben kann. Es ist daher keineswegs zuzugeben, daß das Stück in der Mitte „erlahme." Dieser Vorwurf, der sich fast durch alle Besprechungen bis in die neueste Zeit hindurchzieht und selbst von Brahm und Minor wiederholt wird, ist überaus unbegründet, obgleich er eine sehr gewichtige Autorität, nämlich den Dichter selber zum Urheber hat. Schiller veröffentlichte bekanntlich im Jahre 1782 im „Wirtembergischen Repertorium der Litteratur," das er mit seinen Freunden Abel und Petersen zusammen herausgab, eine anonyme Selbstkritik der Räuber, worin diese Bemerkung ausgesprochen wird. Aber das natürliche Gefühl des Lesers wird dem Kritiker nicht recht geben, sondern im Gegenteil das Interesse an der Handlung vom dritten Akt an vertieft finden. Das Ganze erhält bis zum Schluß den Leser oder Zuschauer in gleicher, tiefgehender Teilnahme und Spannung.

3. Verknüpfung der Handlung.

Kann man so der Handlung, als Ganzes betrachtet, das Lob eines einheitlichen, wohlgefügten und spannenden Verlaufs nicht absprechen, so ist doch zuzugeben, daß sie von Unwahrscheinlichkeiten und Gewaltsamkeiten keineswegs frei ist. Schon

die ganze Vorstellung einer solchen Räuberbande in den böhmischen Wäldern ist höchst phantastisch und paßt in die Wirklichkeit des achtzehnten Jahrhunderts nicht hinein. Daß solche Taten wie Karl Moor sie von sich selbst rühmt, oder solche Greuel wie sie Spiegelberg berichtet, solange ungeahndet sich abspielen können, setzt einen Zustand der staatlichen Ordnung voraus, wie er in dieser Zeit undenkbar ist. Wenn doch die gesetzliche Gewalt siebzehnhundert Soldaten gegen die Bande aufbieten kann, um die Anzündung der unschuldigen Stadt zu rächen, so bleibt es unbegreiflich, daß die Räuber, selbst wenn sie sich zunächst durchschlagen mögen, nicht weiter verfolgt werden; kann es doch Moor unmittelbar darauf sogar wagen, mit seinen achtzig Banditen in acht Tagen von Böhmen nach Franken zu ziehen, was doch nicht immer im Dickicht der Wälder oder zur Nachtzeit geschehen kann. Also diesen etwas krausen Zuschnitt der ganzen Zustände, diesen Sprung in eine Welt der Phantasie muß man dem Dichter von vornherein zugeben. Aber trotzdem ist die Handlungsweise der Hauptpersonen selbst fast durchgehend in ausreichender Weise motiviert, und die vielfachen Angriffe dagegen zum größten Teil entweder ungerechtfertigt oder wenigstens sehr übertrieben. So hat man gleich zu Anfang über den alten Moor gespottet und ihn einen Schwachkopf*) genannt, daß er trotz seines offenbaren Mißtrauens gegen Franz diesem dennoch glaubt Der Vorwurf stammt, wie so vieles, was spätere Kritiker ausgesetzt haben, aus Schillers eigener Feder, der in jener Selbstbeurteilung den Vater als „kindisch" tadelt, daß er „die Erfindungen Franzens, die an sich plump und vermessen genug sind, gar zu einfältig glaubt." Aber dies ist nicht begründet. Der Vater mußte schwach geschildert sein, Franzens Erdichtung des Briefes aus Leipzig entbehrt durchaus nicht der Glaubwürdigkeit, und sein ganzes Verhalten in der ersten Szene zeigt eine so vollendete Verstellungskunst, daß des Alten Schwachheit nicht so herbe Bezeichnungen verdient. Ein Unvermögen sich zu selbständiger Prüfung auf-

*) Karl Grün, Friedrich Schiller. Leipzig 1844. S. 634.

zuraffen, tritt freilich hervor, aber dies entspricht gerade seinem Charakter, den Franz aufs genaueste kennt.

Auch Karls Entschluß im ersten Akte, auf dem das ganze Stück beruht und den ich oben das tragische Ziel nannte, ist stark bemängelt worden. So von Joseph Bayer „Von Gottsched bis Schiller. Prag 1869“ Band 3, S. 62: „Gleich der erste Entschluß Karls, Räuber zu werden und wegen der vermeinten Herzlosigkeit des Vaters mit der ganzen Menschheit zu brechen, ist zu jäh und unvermittelt. Er konnte doch seinen Bruder kennen, um Verdacht zu schöpfen; es muß auch befremden, daß er bei seinem Vater, den er als sanften milden Mann kennt, das Umschlagen in eine so fühllose Härte ohne Prüfung glaubt.“ Aber das trifft durchaus nicht zu. Freilich kennt Karl Vater und Bruder, aber man darf nicht außer acht lassen, daß er bereits sechs Jahre (I 1) vom väterlichen Hause fern ist, daß er wirklich auf sehr böse Wege geraten, ein „verlorener Sohn“ geworden ist, daß ohne Zweifel recht vieles von dem, was Franzens Brief ihm schuld giebt, wahr ist. Man denke nur an die Geschichten, die Spiegelberg ihm ins Gesicht erzählt, von der „großen Hundsleiche“ und dergl. Muß er sich doch von diesem Schandgesellen sagen lassen: „Weißt du noch, wie tausendmal du, die Flasche in der Hand, den alten Filzen hast aufgezogen und gesagt: er soll nur drauf los schaben und scharren, du wolltest dir dafür die Gurgel absaufen?“ und kann ihm nichts erwidern als: „Verflucht seist du, daß du mich daran erinnerst! Verflucht ich, daß ich es sagte!“ Bei solchem Bewußtsein steht doch die Sache höchst zweifelhaft. Es kommt nun dazu, daß der Entschluß selbst seinem heftigen, freiheitsglühenden Geiste gar nicht so fremdartig ist; es ist gewiß etwas von echter Überzeugung darin, wenn er ausruft: „Was für ein Tor war ich, daß ich ins Käfigt zurückwollte!“ Hiernach tut Karl den Schritt, der ihn in Verbrechen und Verderben reißen muß, entschieden unter Umständen, die seinem Charakter gemäß für ihn zwingend sind. Auch die Entstehung des wilden Planes im Kopfe des räudigsten aus der ganzen Herde und die drängende, verzweiflungs=

volle Lage aller, wodurch der Gedanke selbst den Besseren unter ihnen sofort einleuchtend wird, das alles ist mit großer dramatischer Kraft und trefflicher Anschaulichkeit vorgeführt. Der Dichter hat alles getan, um uns diesen wichtigsten Punkt des Dramas wirklich begreiflich zu machen.

Ebenso ungerechtfertigt sind die Bedenken gegen Karls Entschluß am Ende des dritten Aktes. Man hat gemeint, es sei eigentlich nicht abzusehen, was ihn zu dem Besuch im väterlichen Schloß veranlasse. Der Dichter freilich brauchte diesen Besuch notwendig, weil auf keine andere Weise die Fäden der beiden bis dahin getrennten Handlungen verschlungen und Karl von dem Betruge seines Bruders sowie endlich auch von der Einkerkerung des alten Moor unterrichtet werden konnte. Es würde also nur darauf ankommen, ob er das dramatisch Notwendige auch psychologisch und ursächlich ausreichend hat begründen können; dies aber ist im vollsten Maße geschehen. Der ganze dritte Akt, kann man sagen, ist die Motivierung dazu. Sobald Moor an seinem Rächeramte irre wird, sobald ihn infolgedessen die wehmütigen Erinnerungen ergreifen, ist der Gedanke mit großer innerer Wahrscheinlichkeit gegeben. Was er dort will, weiß er freilich nicht ganz deutlich, aber er will sehen, wie es dort steht, ob der Vater lebt, ob Amalia seiner noch denkt. Kommt nun noch Kosinskys Erzählung dazu, die soviel in ihm wachrufen muß, so dürfte gerade diese Stelle zu den am glücklichsten motivierten des ganzen Stückes gehören.

Eher könnte man an Franzens List im zweiten Akt einige Ausstellungen machen. Zwar die Erfindung an sich ist ebenfalls gut und zweckmäßig erdacht, wenn man sich auch wundern mag, daß Franz fast ein ganzes Jahr nach Karls Verstoßung verstreichen läßt, ehe ihm dieser ziemlich nahe liegende Plan einfällt. Aber in der Ausführung sind hier allerdings manche Züge, die die Bezeichnung „plump" wirklich verdienen. Ich meine besonders die unverhüllten Hinweisungen auf die Vereinigung Franzens mit Amalia, welche dem trügerischen Boten in den Mund gelegt werden, vor allem die blutige Schrift auf

dem überbrachten Schwerte Karls. Daß ein Sterbender auf dem Schlachtfeld, „an der Ewigkeit feierlichem Rande,“ noch „mit erstarrender Hand“ solche Worte „mit dem warmen Blut seines Herzens“ geschrieben haben solle, ist eine ebenso unglaubliche wie geschmacklose Erfindung; erstaunlich ist auch, daß Amalia in diesen Zügen sogar augenblicklich seine Handschrift erkennt, und noch erstaunlicher, daß sie, die doch bei der Überbringung ihres Bildnisses an Franz einen Augenblick an Betrug dachte, jetzt diesem handgreiflich abgekarteten Possenspiel gegenüber keine derartige Regung mehr fühlt, sondern sofort den verzweifelten Schluß zieht: „Es ist seine Hand — er hat mich nie geliebt!“

Es ist unverkennbar, daß in solchen und einigen ähnlichen Zügen, die dem Leser heut wohl ein Lächeln abnötigen mögen, sich die Unreife des Zwanzigjährigen, vielleicht noch Jüngeren verrät. Aber das Unzutreffende haftet fast durchweg, wie hier, mehr auf der Oberfläche und ließe sich durch einige Streichungen beseitigen; im ganzen muß man das Überzeugende in der Führung und Motivierung der Handlung entschieden anerkennen. Es ist deshalb in hohem Grade ungerecht, wenn Julian Schmidt in seiner Geschichte der deutschen Literatur III S. 27 sein Urteil über das Stück dahin ausspricht, die „Exposition sei schwach, das Gewebe der Handlung lose, die Intrigue schülerhaft,“ und „das Ganze sei eine Mosaik, aber eine Mosaik aus grandiosen Szenen.“ Ich glaube nach den obigen Erörterungen nicht nötig zu haben, auf diese Behauptungen, die ohne den kleinsten Versuch eines Beweises hingestellt werden, näher einzugehen. Offenbar ist genau das Gegenteil wahr: die Exposition ist meisterhaft, das Gefüge der Handlung haltbar, die Intrigue wahrscheinlich genug; und gerade nicht in einzelnen Mosaikbildern, sondern in dem kühnen Wurf und hinreißenden Schwung des Ganzen der Handlung liegt der Hauptvorzug des Werkes. Eine Mosaik übrigens hat Schiller, der von Anfang immer „den Sinn aufs Ganze hielt gerichtet,“ niemals geliefert.

4. Charakterzeichnung.

Dagegen ist nicht zu bestreiten, daß im einzelnen, in der Führung des Gesprächs, im Ausdruck der Empfindung, kurz in der ganzen sprachlichen Darstellung sich vielfach eine starke Geschmacksunreife, ja Roheit geltend macht, daher sich Übertriebenheiten und Überspanntheiten in nicht geringer Zahl finden. Dies betrifft aber nicht sowohl die Motivierung der Handlung als die Charakterzeichnung.

Im allgemeinen, das ist richtig, sind sämtliche Personen, sofern sie an dem Pathos der Tragödie teilhaben, von äußerst rascher Erregbarkeit und geben ihr Empfinden in den stärksten, oft fast unglaublichen Ausdrücken kund. Man hat schon sonst darauf hingewiesen, wie z. B. die Räuber mit „Blut saufen" und „Säuglinge spießen" förmlich um sich werfen. Hierher gehören auch z. B. die Zahlen der in dem großen Räuberkampfe auf beiden Seiten Gefallenen: achtzig Räuber erschlagen von siebzehnhundert Soldaten ihrer dreihundert, fast vier auf jeden, und verlieren dabei selbst nur einen einzigen Mann. Man möchte glauben, daß diese erstaunliche Verlustliste den berühmten französischen (oder russischen) Schlachtberichten mit dem immerwährenden „einen Toten" zum Muster gedient habe. Hierher gehört ferner die große Anzahl von Stellen, deren Ausdruck durch unverhüllte, oft sogar absichtlich derbe Bezeichnung widerlicher oder unschicklicher Dinge gerechten Anstoß erregt, umsomehr, als nicht wenige darunter sind, in denen nicht einmal Situation oder Charakterzeichnung einen Anlaß oder eine Erklärung dafür bieten. Daß sich übrigens die Personen des Stückes in der Leidenschaft und ihrem Ausdruck nicht mäßigen können, kann uns kaum wunder nehmen, da es dem Dichter selbst in den szenischen Bemerkungen und Anweisungen für die Schauspieler nicht anders ergeht. Eine bloße Zusammenstellung solcher Bemerkungen würde ein Bild höchster Aufgeregtheit geben, z. B. II 2 „will hinwegrennen," „in Entzückung," „wild auf Hermann losgehend," „wie aus einem Totenschlummer aufgejagt," „gräßlich schreiend sich die

Haare ausraufend," „umherirrend im Zimmer," „schreiend sein Gesicht zerfleischend," „lallend," „hin- und hertaumelnd, bis sie umsinkt," „auf den Boden stampfend," „schlägt mit geballter Faust wider Brust und Stirn," „wütet wider sich selber." Dies alles auf zwei bis drei Seiten, und ähnlich geht es in vielen Szenen. Der erste, der über diesen durchgehenden Zug des Übertriebenen und Ungeheuren gespottet hat, ist der jugendliche Dichter selbst in seiner anonymen Besprechung unmittelbar nach der Aufführung. Es gehört eine recht anerkennenswerte Unbefangenheit gegenüber dem eigenen Erzeugnis dazu, um mit so harmlosem und zugleich so treffendem Scherze, wie es hier geschieht, die Bemerkung zu machen: „Der Verfasser soll Arzt bei einem Wirtembergischen Grenadier-Bataillon sein, und wenn das ist, so macht es dem Scharfsinn seines Landesherrn Ehre: so gewiß ich sein Werk verstehe, so muß er starke Dosen in Emeticis ebenso lieben als in Aestheticis, und ich möchte ihm lieber zehen Pferde als meine Frau zur Kur übergeben." Es ist bekannt, daß der junge Regimentsmedikus in seinem Lazarett in der Tat eine bedenkliche Neigung zeigte, „Kraftstücke zu liefern," und seinen Patienten „gewöhnlich zu starke Portionen," namentlich gewaltige Dosen von Brechmitteln verordnete.

Indes man tut doch unrecht, wenn man in allen Fällen stark gesteigerten Ausdrucks die Berechtigung der Leidenschaft überhaupt bestreitet. So sagt Hoffmeister I, S. 75: „Wenn ein Übel eingetreten ist, das der Verstand hätte verhüten können, so rast die Leidenschaft, wie z. B. Karl Moor, als er die spitzbübischen Künste seines Bruders entdeckt hat." Aber jeder Leser wird zugeben, daß gerade hier ein gewisses „Rasen" wirklich an der Stelle ist. Moor ruft aus: „Betrogen, betrogen! Da fährt es über meine Seele wie der Blitz! Spitzbübische Künste! Himmel und Hölle! Nicht du Vater! Mörder und Räuber durch spitzbübische Künste! — o ich Ungeheuer von einem Toren!" usw. Dies alles ist der Situation durchaus angemessen. Daß er dabei außerdem „wider die Wand rennt," mag man auffallend finden, es ist indes doch eigentlich nur ein Zeichen, wie

sehr der jugendliche Schiller immerfort Herzensanteil an seinem Helden nimmt; ein heutiger Schauspieler wird dem Dichter kein Unrecht tun, wenn er dergleichen auf eine mildere Stufe herabsetzt. Ebenso tadelt Hoffmeister mit Unrecht den raschen Wechsel, mit welchem sich die Empfindungen in der letzten Szene jagen, „ohne Einspruch des Verstandes." Ja, in solcher Lage pflegt allerdings der Verstand nicht mitzusprechen; aber in der furchtbaren Situation begründet sind auch hier alle uns vorgeführten Stimmungen, freilich wieder im Ausdruck oft ganz maßlos.

Diese ungezähmte Kraftsprache läßt wie eine übermäßig starke und schreiende Farbengebung auf einem Bilde die Charaktere des Stückes als noch übertriebener erscheinen, als sie es ihrer sonstigen Anlage nach zu sein brauchten, und ich bin überzeugt, daß das vielfach sehr ungünstige Urteil über die Charakterzeichnung in unserm Drama zum guten Teil darin seinen Grund hat; denn in der Tat zeigt Schiller schon in seinem Erstlingswerk auch hierin bereits ein ungewöhnliches, schöpferisches Talent und ist den anderen zeitgenössischen Stürmern und Drängern, die ja zum Teil seine Vorbilder waren, einem Klinger, Lenz, Leisewitz trotz aller seiner jugendlichen Weltunerfahrenheit um Hauptеslänge überlegen. Sehr begreiflich ist es hiernach, daß im allgemeinen der aufmerksame Leser weit mehr Anstoß an den Charakteren nehmen wird als der Zuschauer im Theater. Denn einmal bleibt bei der Aufführung manches Anstößige fort und die Schauspieler brauchen jene leidenschaftlichen Anweisungen nicht immer wörtlich zu befolgen; andrerseits aber sind wir überhaupt dem gehörten Worte gegenüber, das rasch vorüberrauscht, weitaus nicht so empfindlich wie beim Lesen vor dem gedruckten Buchstaben, der sich uns mit unbarmherziger Deutlichkeit und Dauer aufdrängt.

Zuzugeben ist, daß diese Unreife des Dichters bei Gestaltung und Zeichnung der Charaktere weit mehr ins Gewicht fallen mußte als bei der Führung und Verknüpfung der Handlung. Wir müssen uns immer gegenwärtig halten, daß wir das Werk eines kaum zwanzigjährigen Jünglings vor uns haben, und nie-

mand hat dies bereitwilliger eingestanden als Schiller selbst, sowohl an verschiedenen Stellen der vorher erwähnten Selbstbeurteilung als auch einige Jahre später in der Ankündigung der Rheinischen Thalia, wo er von seiner geistigen und poetischen Entwicklung spricht. „Wenn von allen den unzähligen Klagschriften gegen die Räuber,“ heißt es hier, „eine einzige mich trifft, so ist es diese, daß ich zwei Jahre vorher mir anmaßte, Menschen zu schildern, ehe mir einer begegnete.“

Der ausgeführteste Charakter des Stückes ist Karl Moor, man merkt es ihm an, daß er mit innerer Begeisterung geschaffen ist. Alle Züge von Seelengröße, die herrlichsten Gaben des Geistes und Körpers sind auf ihn zusammengehäuft. Nicht nur Amalia und der Vater, auch Franz muß anerkennen, daß „etwas Großes“ in seinem Gesicht liege. Mit Hohn und Ingrimm beschreibt Franz, welche Hoffnungen der alte Moor auf die außerordentlichen Gaben seines Lieblingssohnes gesetzt habe: „Der feurige Geist, der in dem Buben lodert, sagtet ihr immer, der ihn für jeden Reiz von Größe und Schönheit so empfindlich macht; diese Offenheit, die seine Seele auf dem Auge spiegelt, dieser männliche Mut, der ihn auf den Wipfel hundertjähriger Eichen treibt und über Gräben und Pallisaden und reißende Flüsse jagt, dieser kindische Ehrgeiz, der unüberwindliche Starrsinn und alle diese schönen, glänzenden Tugenden, die im Vatersöhnchen keimten, werden ihn dereinst zu einem warmen Freund eines Freundes, zu einem trefflichen Bürger, zu einem Helden, zu einem großen, großen Manne machen.“ Dieser Geist nun, der da fühlt, daß er (mit dem Dichter zu reden) alle Kraft in sich hat, um entweder ein Brutus oder ein Katilina zu werden, wird zurückgestoßen, als er von der Bahn des Leichtsinns und Lasters umkehren und mit festem Entschlusse fortan dem Wohle seiner Mitmenschen leben will, er wird kalt und mit Hohn zurückgestoßen, während er sich des ehrlichen, heiligen Ernstes seiner Umkehr bewußt ist. So ist es bei seiner leidenschaftlichen, stets auf das Große und Ungeheure gerichteten Natur begreiflich, daß

er auf jene phantastische Bahn des Verbrechens gerät. Freilich ist es augenfällig, daß zwischen ihm und dem vom Dichter vergleichsweise angezogenen Katilina ein großer Unterschied besteht: Katilina verfolgte ein vollkommen greifbares Ziel, er wollte, mit den dazu geeigneten Mitteln ausgestattet, die bestehende Staatsverfassung über den Haufen werfen und sich selbst die höchste Macht erwerben, die er, wenn sein Plan geglückt wäre, ohne Zweifel grausam und gewissenlos, aber fest und sicher gehandhabt haben würde. Dagegen Karl Moors Streben ist eine bloße Phantasie: mit achtzig Räubern der bestehenden Ordnung den Krieg ankündigen, einzelne vornehme Schurken in den Staub werfen und prahlerisch von Rächeramt und Tugend sprechen, während er doch trotz seiner gepriesenen Herrschaft über die Gemüter nicht imstande ist, die Scheußlichkeiten eines Spiegelberg oder Schufterle zu hindern, — hier sieht man ein wirklich greifbares Ziel gar nicht vor sich; was kann denn nur irgend erdenkbarerweise Dauerndes daraus werden? Dies ist unbestreitbar richtig, indes, um gerecht zu sein, muß man doch betonen, daß der Dichter seinen Helden diesen Irrtum auch einsehen läßt, daß zum Schluß des Ganzen die Binde von seinen Augen fällt und er „mit Zähnklappern und Heulen“ einsieht, daß „zwei Menschen wie er den Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden.“ Freilich ist auch dies Bekenntnis noch stark von jenem prahlerischen Pathos gefärbt, das sein Wesen bezeichnet; denn wir haben mehr Zutrauen zu dem „Bau der sittlichen Welt,“ als daß wir zugeben könnten, zwei Phantasten wie Karl Moor, und wenn sie noch viel tollere Streiche machten als er, würden ihn zu Grunde richten; aber die Worte zeugen doch, und nur darauf kommt es an, von der vollständigsten Einsicht in das Sinnlose und Verwerfliche seines bisherigen Strebens und bezeichnen insofern den wichtigsten Punkt, den unerläßlichen und vortrefflichen Abschluß seiner Charakterzeichnung. Wir sehen also, daß der Dichter die beiden Hauptpunkte in der Entwicklung seines Helden, seinen Entschluß im ersten Akte und die Erkenntnis seines Irrtums am Schluß, tief-

blickend und sicher, mit bewußter künstlerischer Einsicht motiviert hat.

Vor allem aber muß man anerkennen, daß er wirklich einen Charakter von ursprünglichem Leben und starker Kraft geschaffen und ihm zugleich schöne und edle Züge zur Genüge gegeben hat, die ihn uns nahe rücken. Mit wie gewaltiger Wucht tritt der Grundzug seines Charakters überall hervor, der Drang nach Freiheit und der Haß gegen alle Unwahrheit und Heuchelei, gegen das „tintenklecksende Säkulum," gegen die Niederträchtigen, „die den Schuhputzer belecken, daß er sie vertrete bei Ihro Gnaden, und den armen Schelmen hudeln, den sie nicht fürchten," die „in Ohnmacht fallen, wenn sie eine Gans bluten sehen, und in die Hände klatschen, wenn ihr Gegner bankerott von der Börse geht." Am vollsten schwellen ihm die Worte gegen die Heuchler dieser Art in der Szene im Walde II 3 mit dem Pater: „Da donnern sie Sanftmut und Duldung aus ihren Wolken und bringen dem Gott der Liebe Menschenopfer, predigen Liebe des Nächsten und fluchen den achtzigjährigen Blinden von ihren Türen hinweg! — O über euch Pharisäer, euch Falschmünzer der Wahrheit, euch Affen der Gottheit! Ihr scheut euch nicht, vor Kreuz und Altären zu knieen, zerfleischt eure Rücken mit Riemen und foltert euer Fleisch mit Fasten; ihr wähnt mit diesen erbärmlichen Gaukeleien demjenigen einen blauen Dunst vorzumachen, den ihr Toren doch den Allwissenden nennt; ihr pocht auf Ehrlichkeit und exemplarischen Wandel, und der Gott, der euer Herz durchschaut, würde wider den Schöpfer ergrimmen, wenn er nicht eben der wäre, der das Ungeheuer am Nilus erschaffen hat." Ich kann diese und ähnliche Ausbrüche der innersten Seele des Dichters nicht besser charakterisieren als mit Weltrichs Worten: „Alle diese in der Sprachgewalt Luthers und der alttestamentlichen Propheten hinströmenden, der Menschheit ins Herz geschleuderten Anklagen sind des Geistes Gottes voll und sind gehoben aus dem tiefsten Herzensgrunde des Dichters." Aber doch ist dies nur die eine Seite seines Wesens; der Dichter weiß ihm auch sanftere, rührende Töne zu entlocken, die nach so

wuchtigen Schlägen am allerergreifendsten wirken. So vor allem in jener Szene an der Donau, die oben bei Besprechung der dramatischen Handlung näher vorgeführt wurde. Wie sehr sich Schiller selbst bewußt war, gerade hier sein Bestes, das innerste Gefühl seines Herzens gegeben zu haben, zeigt seine Berufung auf diese Szene in dem Briefe an Körner vom 10. Februar 1785, wo er die Hoffnung ausspricht, sie könnten Freunde fürs Leben werden: „Für Sie spricht Ihr erster freiwilliger Schritt und dann Ihre edle Toleranz gegen mein Schweigen," sagt er hier mit bezug auf Körners ersten, fast sieben Monate unbeantwortet gebliebenen Brief, „für mich spreche, wenn Sie wollen, Karl Moor an der Donau." Dieselbe Tiefe wehmütiger Empfindung zeigen seine erschütternden Worte IV 1, vor dem Eintreten ins Vaterhaus, während der Monolog IV 5 „Wer mir Bürge wäre" uns eine andere Seite seines Gemütes, die innere Festigkeit seines Herzens trotz alles Stürmens und Glühens, ergreifend enthüllt.*)

Daß dabei die oben hervorgehobene Maßlosigkeit der Sprache sich ganz besonders stark gerade in Karls Worten zeigt, ist sehr natürlich. Fast alles, was er sagt, bewegt sich mit Vorliebe in ungeheuren Vorstellungen. Zum Beweise könnte man fast die ganze Rolle ausschreiben; es genüge aus IV 5: „Rache, Rache, Rache dir, grimmig beleidigter, entheiligter Greis! — Höre mich, Mond und Gestirne! Höre mich, mitternächtlicher Himmel, der du auf die Schandtat herunterblicktest! Höre mich, dreimal schrecklicher Gott, der da oben über dem Monde waltet, und rächt und verdammt über den Sternen, und feuerflammt über der Nacht! Hier knie' ich, hier streck' ich empor die drei Finger in die Schauer der Nacht, hier schwör' ich, und so speie die Natur mich aus ihren Grenzen wie eine bösartige Bestie aus, wenn ich diesen Schwur verletze, schwör' ich, das Licht des Tages nicht mehr zu grüßen, bis des Vatermörders Blut, vor diesem Steine verschüttet, gegen die

*) Timme geht in der Bewunderung dieses Monologs so weit, daß er sagt, er sei „sicher so schön, wo nicht schöner noch als Hamlets berühmter Monolog vom Sein und Nichtsein."

Sonne dampft." — „Schweizer, so ist noch kein Sterblicher geehrt worden wie du! räche meinen Vater!" — „Wenn du ihn ganz und lebendig bringst, so sollst du eine Million zur Belohnung haben; ich will sie einem Könige mit Gefahr meines Lebens stehlen, und du sollst frei ausgehn wie die weite Luft." Das alles ist ungeheuer, aber wenigstens *dieser* Charakter würde durch eine gemessenere Sprache gewiß nicht natürlicher oder begreiflicher, denn seine Sprache steht in der engsten Beziehung zu seinem ganzen Wesen, in welchem des jugendlichen Dichters eigener Geist, sein innerster Pulsschlag lebt und tobt. Wie er von seinem Helden begeistert war und ihn gleichsam vergötterte, zeigt unter anderem ein Gedicht, das er in der „Anthologie auf das Jahr 1782" veröffentlichte, in die Sammlung seiner Werke jedoch später nicht aufgenommen hat, obwohl es der Aufnahme wohl wert war. Es ist überschrieben „Monument Moors des Räubers" und sein Anfang lautet:

„Vollendet!
Heil dir! Vollendet!
Majestätischer Sünder!
Deine furchtbare Rolle vollbracht.
Hoher Gefallener!
Deines Geschlechts Beginner und Ender!
Seltner Sohn ihrer schrecklichsten Laune,
Erhabner *Verstoß* der Mutter Natur!"

Was *Franz Moor* betrifft, so ist von Anfang an vielfach behauptet worden, einen solchen Menschen könne es schlechterdings nicht geben. Obenan mit diesem Vorwurf steht wiederum Schiller selbst in der erwähnten Selbstbeurteilung. Er führt hier aus, daß wenn wirklich einmal die Natur so völlig über ihre Ufer treten sollte, ein solches Ungeheuer zu erschaffen, der Dichter doch unverzeihlich sündige, es in eine Jünglingsseele zu verlegen. „Woher," fragt er, „kam diesem Jüngling, aufgewachsen im Kreise einer friedlichen Familie, eine so herzverderbliche Philosophie? Der Dichter läßt uns diese Frage ganz unbeantwortet. Wir finden zu all den abscheulichen Grundsätzen und Werken keinen hinreichenden Grund als das armselige Bedürfnis des Künstlers,

der um sein Gemälde auszustaffieren, die ganze menschliche Natur in der Person eines Teufels, der ihre Bildung usurpiert, an den Pranger gestellt hat.“ So der Dichter von sich selbst; auch sonst findet man häufig die Ansicht ausgesprochen, Franz Moor sei ein recht eigentlicher Theaterbösewicht, ohne genügende Erklärung lasse ihn der Dichter zum schwärzesten Teufel werden, er sei sozusagen schlecht aus Grundsatz. Und doch ist es durchaus nicht so. Vielmehr hat ihm der Dichter einen sehr starken Sporn für seine Handlungsweise gegeben: er will Herr sein. Der Vater ist „regierender Graf;“ wenn Karl dies nach des Vaters Tode wird, so ist Franz sein Untertan und hat sich in allem zu fügen. Dies ist doch wohl für eine leidenschaftliche und genußsüchtige Natur ein genügender Antrieb; zu behaupten, es habe nie einen Menschen gegeben, der um solche Ziele zu erreichen, kalten Blutes Vater und Bruder hingeopfert, ist völlig im Widerspruch mit der Wirklichkeit; leider sind Scheusale dieser Art durchaus nicht unerhört. Joseph Bayer III, S. 55 meint, das Ziel, „Erbe einer ganz kleinen Grafschaft zu werden, sei kein ausreichender Beweggrund zu so ungeheuren Verbrechen.“ „Solch eine Idee,“ sagt er, „konnte auch nur einem jungen deutschen Dichter zu einer Zeit in den Sinn kommen, wo das Kleinstaatentum noch in voller Üppigkeit blühte und ein gnädiger Herr von zwei Quadratmeilen schon etwas Großes war.“ Nun, wenn es also etwas Großes war, so ist es auch ein genügender Beweggrund. „Herr ist Herr,“ möchte ich hier mit Marinelli sagen.

Daß Franz übrigens gegen Richard den Dritten, den „wilden, kühnen Eber“ nur als ein „kaltes, schleichendes Reptil“ erscheint, ist ganz richtig. Aber das ist eben Schillers Absicht; er soll nicht heroisch sein wie Richard der Dritte. Er ist ja auch nicht der Held der Tragödie. Es kommt wesentlich darauf an, ob der Dichter uns glaublich macht, daß von vornherein eine Liebe zu Vater und Bruder in diesem Herzen nicht vorhanden war, und dies hat er ausreichend getan. Franz hat sich von jeher zurückgesetzt, aus dem Kreise der Familie aus=

geschlossen gefühlt. Während Karl von allen geliebt wurde, mußte er selbst einsam umherschleichen; wenn Karl auf dem Schoße des Vaters saß und der Alte sich in Hoffnung des Ruhmes und der Zukunft seines vergötterten Erstgeborenen wiegte, so sah er voll Verachtung auf den „trockenen Alltagsmenschen, den kalten, hölzernen Franz" hin; und wie der Vater, so die ganze Umgebung, Amalia, die Dienerschaft: Karl war aller Liebling, wurde von allen bewundert und verhätschelt, von Franz wollte niemand etwas wissen; natürlich, Karl war offen, frei, schön, liebenswürdig, Franz in allem das Gegenteil. Nichts kränkt eine Kinderseele tiefer, nichts verbittert und vergiftet mehr ihre innersten Gedanken, als Bevorzugung, parteiische Bevorzugung eines Bruders, die Triebe des Hasses und Neides müssen da fast notwendig entstehen. Man kann sich kaum wundern, daß er sich die Frage vorlegte, warum liebt der Vater und die ganze Umgebung dich weniger? Weil du der zweite Sohn, weil du häßlich, weil du unliebenswürdig bist? Wodurch hat es Karl verdient, daß er der ältere, der schönere, der liebenswürdigere geworden ist, daß die Natur diese ganze Schale des Glückes über ihn ausgegossen hat? War nicht die Natur gegen dich ungerecht, wie es dein Vater noch ist? Es ist wohl begreiflich, daß eine Natur, in der so schon niedere sinnliche Triebe und ein starkes Vorwiegen der Verstandeskräfte obwaltete, bald dahin kommen mußte, das sittliche Verhältnis zu Vater und Bruder, die Pflicht sie zu lieben, zu zergliedern und ihrer sittlichen Würde zu entkleiden, wie wir es ihn in seinem ersten Monolog tun sehen. So ist dieser Charakter trotz seiner abschreckenden Abscheulichkeit doch nicht unbegreiflich zu nennen, und ich finde, daß der Dichter Schiller die teuflische Verworfenheit seines Helden weit tiefer und psychologisch einsichtiger begründet hat, als es der Kritiker Schiller in der angeführten Stelle zugeben will.

Von den anderen Personen will ich nur ganz kurz sprechen. Der alte Moor ist ein äußerst schwacher Vater und das ganze Stück hindurch eine fast nur leidende Natur. Aber er mußte

so schwach sein, wenn ihn der Zuschauer als mitschuldig an den Charakteren seiner Söhne und somit an ihrem grauenvollen Geschick empfinden sollte. Ohne Zweifel hat seine Bevorzugung des Lieblings und Zurücksetzung des andern den Grund dazu gelegt; eine Mutter, deren wohltätiger, ausgleichender, liebevoller Einfluß die Kluft etwa hätte füllen können, wird nirgends erwähnt, außer ganz beiläufig IV 3, wo der alte Daniel einen Unfall aus Karls Knabenzeit erzählt, der sich zutrug, als „Herr und Frau verreist waren;" wir haben also wohl anzunehmen, daß sie früh gestorben und der Vater mit den Knaben allein geblieben ist. Es ist wohl mehr als bloßer Erguß augenblicklichen Schmerzes, vielmehr eine Ahnung seiner wirklichen Verschuldung, wenn der Alte, als er von Karls Untaten hört, wiederholentlich ausruft: „Das ist ein Gericht über mich, der Herr hat's ihm geheißen!" „Gerecht, sehr gerecht! Mein ist alle Schuld!" Neben dieser verhängnisvollen Schwäche aber ist er durchweg als liebenswürdig und von Herzen edel geschildert, und der Zuhörer stimmt gern Amalias Worten bei, wie sie ihn schlummernd findet: „Wie schön, wie ehrwürdig! Nein, weißlockiges Haupt, dir kann ich nicht zürnen." Auch muß, um das Bild zu vollenden, hervorgehoben werden, daß auch zu seinem zweiten Sohne trotz alledem die Liebe immerhin vorhanden ist; ja, nachdem er aus dem Hungerturm errettet ist und Franz zu furchtbarer Strafe hergeschleppt werden soll, spricht der Alte: „Verzeihung sei seine Strafe, meine Rache verdoppelte Liebe."

Die einzige Frauengestalt im ganzen Drama ist Amalia. Es ist kein Zweifel, daß dieser Charakter dem Dichter am wenigsten gelungen ist, er ist in den meisten Zügen ein Zerrbild. Schon in seiner Selbstrezension sagt Schiller: „Dieses ist schlechterdings die tödliche Seite des ganzen Stückes, wobei der Dichter ganz unter dem Mittelmäßigen geblieben ist." Man kann hier dieser Beurteilung nur recht geben, und es ist im Grunde nicht zu verwundern. Denn die Abgeschlossenheit von Welt- und Menschenbeobachtung, in der die Zöglinge der Militärakademie gehalten wurden, mußte begreiflicherweise am meisten auf die Darstellung

eines weiblichen Charakters nachteilig wirken, wobei der Zwanzigjährige am wenigsten aus der eignen Brust schöpfen konnte, während ihm die Beobachtung edler Weiblichkeit so gut wie ganz fehlte. Denn die Tore der Karlschule öffneten sich, wie er in der Ankündigung der Rheinischen Thalia launig sagt, „Frauenzimmern nur, ehe sie anfangen interessant zu werden, und wenn sie aufgehört haben, es zu sein.“ So ist denn das Benehmen Amalias vielfach höchst unweiblich, ihre Worte schwülstig und ohne Natur, man hört oft nur Karl Moor reden. Sie schlägt Franz einmal, ein anderes Mal giebt sie ihm eine Maulschelle, sie reißt ihm den Degen weg, sie reißt sich die Perlen vom Halse. Dabei bildet zu ihren großen Worten und zu ihrem heftigen Benehmen ihre völlige Untätigkeit einen besonders bedenklichen Gegensatz, sie tut schlechterdings nichts, sie schwärmt ausschließlich.*) Man fragt sich z. B., wenn sie doch unzweifelhaft von vornherein Franzens Verleumdungen mißtraute und fest an Karl glaubte, ob sie denn nicht irgend etwas tun konnte, um Karl aufzuklären. Gab es nicht irgend eine Möglichkeit, ihm einen Brief, eine Nachricht zukommen zu lassen? Sie ist entrüstet, daß ein Vater, während er sich daheim mit köstlichem Wein labt und auf Eiderdaunen schläft, sein Kind, seinen Geliebtesten hinausstößt ins Elend; aber warum kann sie ihre Überzeugung von Karls Unschuld nicht Franzens Briefen und Berichten zum Trotz dem Vater beibringen? Freilich sagt Franz II 1, daß sie dem Alten „täglich hart anliege mit ihren Vorwürfen und Klagen,“ und er fügt besorgt hinzu: „Über kurz oder lang wird er ihn in allen vier Enden der Welt aufsuchen lassen.“ Aber es fällt eben auf, daß sie über Klagen und Vorwürfe gar nicht hinauskommt. Elf Monate sind doch eine lange Zeit, wo sie Gelegenheit finden mußte, irgend etwas auszuführen. Sie ist eben lediglich

*) Auch dies hebt Schiller in der Selbstbeurteilung schon richtig hervor. Dagegen tut er sich unrecht, wenn er behauptet, Karl lasse bis zum Ende des dritten Aktes „kein halbes Wörtchen von ihr fallen,“ da er vielmehr I 2 ausdrücklich von dem Glück spricht, das er „in den Armen seiner Amalia“ zu finden hofft.

Schwärmerin. Wahrhaft schön und rührend weiblich ist nur ihr Verhältnis zum alten Moor; hier hat der Dichter die unverfälschte Stimme der Natur getroffen, hier schweigen auch die großen himmelstürmenden Reden, schlicht und einfach ist ihr Ausdruck. Wie ergreifend ist z. B. die Szene, in der sie dem Alten die Geschichte Josephs aus der Bibel vorliest und den Jammer des alten Jakob, als er erfährt, daß „ein reißend Tier Joseph zerrissen hat.“ *)

Die Nebenfiguren sind fast durchweg vortrefflich hingestellt und bekunden ein entschiedenes Talent zu scharfer, lebensvoller Charakteristik auch mit wenigen Zügen: der alte Daniel, Hermann, Pastor Moser, der Pater; dann die Banditen, von denen sich Schweizer und Roller, Spiegelberg und Schufterle lebhaft und sicher gezeichnet abheben, auch Kosinsky in der einen Szene. Razmann tritt nachher etwa an Schufterles Stelle; Grimm und Schwarz sind ohne besonders hervorstechende Züge geblieben, sie gehen eben im Haufen mit.

5. Vergleichung der Bearbeitungen.

Zum Schluß sei noch mit wenigen Worten auf die beiden verschiedenen Bearbeitungen unseres Stückes hingewiesen. Die Abfassung, welche in den gewöhnlichen Ausgaben des Dichters steht „Die Räuber, ein Schauspiel“ ist die erste vom Dichter verfaßte und gedruckte (Frankfurt und Leipzig 1781). Dagegen arbeitete er auf den Wunsch des Intendanten des Mannheimer Theaters, Freiherrn von Dalberg, das Ganze zu einer bühnen-

---

*) Unbegreiflich ist das Urteil über diesen Charakter in einer Beurteilung des Stückes im „Pfälzischen Museum“ von 1783, die den Jesuiten A. v. Klein, Präsidenten der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft und Professor der Dichtkunst in Mannheim, zum Verfasser hat und im ganzen die Abneigung des Schreibers gegen Schiller oft genug zur Schau trägt. Er sagt: „Amalia ist ein interessantes Mädchen, der einzige vortreffliche Charakter des Stückes. Sogar wird Karl Moor interessant durch sie, und die schönsten Auftritte des Schauspiels sind zwischen ihr und einem von den zween Brüdern.“ Vgl. Braun I, S. 45.

mäßigeren Gestalt um, und in dieser wurde es am 13. Januar 1782 unter dem Titel „Die Räuber, ein Trauerspiel" zum erstenmal aufgeführt. Die Verschiedenheiten sind von sehr mannigfacher Art. Zunächst wurden in vielen Szenen mehr oder weniger erhebliche Kürzungen vorgenommen, die das Stück etwa um den fünften Teil seiner Länge ermäßigten. Hier traf der Dichter meist mit richtigem Blicke die Stellen, die ohne Schaden wegfallen konnten. So wurde Franzens erster Monolog etwa auf den sechsten Teil seines Umfangs zurückgeführt, die Gespräche zwischen Moor und Spiegelberg, zwischen Spiegelberg und Razmann stark gekürzt, die Szene mit Pastor Moser fiel ganz fort, und dergleichen. Zugleich wurde dadurch auch ein großer Teil der anstößigen Stellen beseitigt, wobei nur auffällt, daß gerade die in dieser Hinsicht weitaus ärgerlichste Szene fast unangetastet blieb, Franzens Gespräch mit Amalia I 3 (Theaterbearbeitung I 2), welches, wie oben berührt, allenfalls ganz fortfallen könnte, und von dem Joseph Bayer III S. 57 mit Recht urteilt, es sei eine „grauenhafte Geschmacklosigkeit," daß hier Franz einer Dame gegenüber ein so scheußlich genaues Bild der ekelhaften Krankheit entwirft.

Dagegen die tiefer eingreifenden Änderungen sind insgesamt von der Art, daß man sie der ursprünglichen Bearbeitung gegenüber nur bedauern kann. Zum Glück nahm Schiller in seine Werke ausschließlich die erste Fassung auf und gab ihr dadurch deutlich den Vorzug, wenn er auch anfangs mehrere der Änderungen für große Verbesserungen ansah oder sie wenigstens Dalberg gegenüber dafür ausgab. Er schuf hier eben nicht nach den freien Eingebungen seines Genies, sondern unter dem Druck eines fremden Einflusses, zum Teil sogar wider die eigene Überzeugung. Daher schreibt er nach Beendigung der Arbeit am 6. Oktober 1781 an Dalberg: „Ich versichere, daß ich mit weniger Anstrengung des Geistes und gewiß mit weit mehr Vergnügen ein neues Stück, ja selbst ein Meisterstück schaffen wollte, als mich der nun getanen Arbeit nochmals unterziehen."

Ganz besonders widersprechend war ihm Dalbergs bestimmtes Verlangen, daß die ganze Handlung des Stückes aus

der Gegenwart des Dichters in das fünfzehnte Jahrhundert, in die Zeit „des gestifteten Landfriedens und unterdrückten Faustrechts“ zurückverlegt werde. Vergebens wehrte er sich gegen diese gründliche Verderbung seines Stückes, indem er hervorhob, daß die ganze Gedankenwelt des Dramas, Dialog und Charaktere, in der modernsten Zeit wurzelten, da sie „aus dem Schoße unserer gegenwärtigen Welt herausgehoben seien und in dem Maximilianischen Zeitalter nichts taugten.“ „Es würde dem Stücke gehen,“ ruft er verzweifelt aus, „wie einem Holzstiche, den ich in einer Ausgabe des Virgils gefunden: Die Trojaner hatten schöne Husarenstiefel, und der König Agamemnon führte ein paar Pistolen in seinem Halfter. Ich beginge ein Verbrechen gegen die Zeiten Maximilians, um einem Fehler gegen die Zeiten Friedrichs II. auszuweichen.“ Aber der Freiherr, der gerade die Beziehung auf die Gegenwart abschwächen wollte, bestand auf seinem Willen. Aus derselben Zaghaftigkeit Dalbergs ist es auch z. B. zu erklären, daß in der Szene im Walde (II 3) die so scharf gezeichnete Figur des Paters in einen ziemlich farblosen „Kommissarius“ abgeblaßt ist, wobei dann Moors gewaltige Worte gegen die Heuchler und Pharisäer ganz wegfielen.

Von den übrigen Änderungen, die für den Lauf der Handlung tiefergehende Bedeutung haben, sind drei besonders bemerkenswert:

1) Die Person Hermanns trat mehr hervor, indem Franz im vierten Akte ihn, nicht Daniel, zum Morde des fremden Grafen dingen wollte, wobei es zum leidenschaftlichen Bruch zwischen beiden kam und man erfuhr, daß Hermann den alten Moor aus Rache gegen seinen nichtswürdigen und undankbaren Herrn heimlich am Leben erhalte. Aber wenngleich sich die neue Szene durch dramatische Lebhaftigkeit empfiehlt, so verdiente die ältere Fassung doch zweifellos den Vorzug. Hermanns Charakter ist menschlicher und verständlicher, wenn er den Alten aus Mitleid vorm Verhungern rettet, zumal eine solche bessere Regung seiner Seele bereits durch seine Abgangsworte in der Botenszene II 2 deutlich vorbereitet war: „Den Jammer steh' ich

nicht aus. — Warum habt ihr auch das gemacht, Junker!" Worte, die auch in der neuen Bearbeitung stehen geblieben waren. Des Alten vertrauensvoll rührende Anrede „Bist du's Hermann, mein Rabe?" beleidigt beinah, wenn jener ein kalt berechnender Bösewicht ist. Aber auch dramatisch fügte sich die neue Szene nicht ohne Widerspruch in die alte Darstellung ein. Denn Franzens Gewissensqual um den Vater ist nachher so dargestellt, daß man nicht annehmen kann, ihm sei von der Fristung seines Lebens durch Hermann etwas bekannt. Zwar sein Zusammenzucken bei des Pastors Wort „Vatermord" war mit der ganzen Szene fortgefallen; aber andere Züge waren geblieben, namentlich im Gespräch mit Daniel: daß er sich von einem „scheußlichen Totengerippe gerüttelt" fühlt, daß er fortwährend davon spricht, ob die Toten schon auferstehen, daß er im Traum einen Alten gesehen hat „angebissen den Arm von wütendem Hunger," dies alles ist offenbar unter der Vorstellung gedacht und erfunden, daß Franz den Vater für tot, für verhungert halte.

2) Die Gartenszene zwischen Karl und Amalia im vierten Akte war wesentlich geändert und erweitert, so daß eine vollständige Liebeserklärung zwischen ihr und dem fremden Grafen, in welchem sie Karl nicht erkannte, zustande kam. Amalia wird ihrem Karl wirklich untreu, sie giebt ihren Ring, den sie von ihm hat, dem Fremden, und er steckt ihr seinen Ring an, den er vor vielen Jahren von ihr erhalten hat. Als er ihr darauf ihre eigene Geschichte erzählt, die sie noch immer nicht als die ihrige erkennt, und sie auf seine Bemerkung, seine Amalia sei ein unglückliches Mädchen, weil sie einen Totschläger liebe, mit Tränen erwidert: „ich beweine sie," so nimmt er ihre Hand, hält ihr den Ring vor die Augen: „Weine über dich selber!" und stürzt hinaus. Diese Veränderung war offenbar eine große und recht grobe Verschlechterung. Um eines Theatereffekts willen, der ziemlich plump ist und auf alle Fälle unnatürlich bleibt, war der Weiblichkeit Amalias ein neuer schwerer Stoß gegeben, indem ihr die Treue gegen Karl geraubt wurde. Wenn es in der anonymen Selbstbeurteilung heißt, die Szene im Garten sei

nach der neuen Gestalt „ein wahres Gemälde der weiblichen Natur und ungemein treffend für die drangvolle Situation," so ist dies eben nur eine Stelle mehr, wo der Dichter des ursprünglichen Stückes gegen seine eigene Kritik in Schutz genommen werden muß. Wie unvergleichlich zarter und naturgemäßer ist diese Szene in der alten Gestalt; ergreifend ist hier geschildert, wie der Eindruck der fremden Persönlichkeit sie wider ihren Willen überkommt, sie aber doch dem Ferngeglaubten treu bleibt; nur ihre Worte „Was? Sie lieben eine andere?" würde man allerdings auch hier wegwünschen. Aber sie erschrickt auch selbst darüber und nimmt sie durch den Zusatz „Weh mir! was hab' ich gesagt?" gewissermaßen wieder zurück. Auch war die Möglichkeit des Nichterkennens bei der Zurückhaltung, mit der Karl durchweg sprach und sich benahm, eher zuzugeben; in der neuen Fassung, wo er sie „mit dem vollen Blick der Liebe" ansieht, ihre Hand „wütend an seine Lippen drückt" und sie sich „ohnmächtig gegen seine Bestürmungen sträubt," ist das Nichterkennen völlig unglaublich, um so mehr, als sie die eilige Zuflüsterung Hermanns, daß Karl noch lebe (in der ersten Bearbeitung III 1) hier erst unmittelbar vor unserer Szene erhält, so daß sie geradezu mit den „halb rasend" ausgestoßenen Worten „Karl lebt!" auf den Eintretenden stößt. Es ist unbegreiflich, daß Hoffmeister I, S. 99, und manche andere Beurteiler dieser Fassung vor der ursprünglichen den Vorzug geben konnten.

3) Die wichtigste Änderung aber betraf den Schluß. Franz tötete sich nicht selbst im brennenden Schlosse, sondern wurde lebendig vor Karl gebracht, der sein Richter- und Rächeramt an ihm vollzog: er übergab ihn den Räubern, die ihn in den Turm hinunterstießen. Schweizer, der nun am Leben blieb, und der junge Kosinsky wurden von Karl als „rein" von den übrigen Räubern abgesondert: „Vater im Himmel, hier geb' ich sie dir wieder! Sie werden wärmer an dir hangen als deine Niemalgefallenen." Er teilte seine Grafschaft unter sie; die allerletzten Worte samt seiner Selbstauslieferung stimmten dann mit der älteren Bearbeitung wieder überein. Diese ganze Änderung, von

der Schiller selbst an Dalberg schreibt: „Die Katastrophe des Stückes däucht mich nun die Krone desselben zu sein,“ ist ebenfalls eine beklagenswerte, recht auffallende Verschlechterung. Zunächst wird man bei Lesung der neuen Fassung unangenehm berührt durch den gespreizten und theatralischen Ton, der sich vielfach vordrängt. So schon in der Gerichtsszene: wer neben Franz nicht rein steht wie ein Heiliger, soll seinen Dolch zerbrechen; alle Räuber lassen darauf ihre Dolche unzerbrochen fallen, und Karl sagt pathetisch zu dem Bruder: „Sei stolz! du hast heut Missetäter zu Engeln gemacht.“ Ehe Franz hinuntergestoßen wird, umarmt ihn Karl noch mit gefühlvollen Worten und „eilt vom Schauplatz;“ dann folgt das Hinunterstoßen „und über ihm Gelächter.“ Aber noch viel beleidigender in der Szene mit Amalia. Wie widerwärtig ist Karls Versuch, die Räuber dadurch zum Nachgeben zu bewegen, daß er der Unglücklichen, die halb entseelt auf einen Stein niedergesunken ist, den Busen entblößt und die Banditen durch den Anblick ihrer Schönheit rühren will; ja, als er sie nun doch ersticht, klatschen die Räuber lärmend in die Hände und rufen ihm „Bravo! bravo!“ zu; und Amalia muß auf seine Frage, ob der Tod von Bräutigams Hand nicht süß gewesen sei, noch „sterbend im Blut“ antworten: „Süße!“ Zum Schluß sagt er zu den Räubern: „Gehet hin und opfert eure Gaben dem Staate. Dienet einem Könige, der für die Rechte der Menschheit streitet,“ worauf die sämtlichen Räuber, die ihn eben ausgehöhnt und beklatscht haben, je nachdem er ihnen gefiel oder nicht, „langsam und bewegt von der Bühne gehen.“ Es scheint, daß sie insgesamt plötzlich gute Bürger werden. Das alles ist von einer Unwahrheit der Empfindung, wogegen die alte Fassung sehr wohltuend absticht.

Aber noch schlimmer ist, daß Schiller augenscheinlich die richtige Beurteilung Karls, die sonst im Drama so klar hervortritt, verloren hatte; die Bewunderung für sein eigenes Geschöpf riß ihn dahin. Auch kann ich mich dem Eindruck nicht entziehen, daß sich ihm gewisse Züge des Fiesko, der damals in

seinem Kopfe reifen mochte, mit dem Räuberhauptmann vermischten. Karl spricht in der letzten Szene fast alles „mit Majestät,“ „in majestätischer Stellung,“ „mit gebietender Stimme,“ er tritt den Räubern „mit unbeschreiblicher Hoheit“ entgegen; ganz ähnlich dem Fiesko, der „mit Hoheit unter sie tritt,“ „mit majestätischem Schritt“ im Zimmer einhergeht und „heroisch auf und nieder“ schreitet.

Und doch ginge das alles noch hin, wenn nicht der Dichter auch die sittliche Beurteilung des Charakters seines Helden verschoben hätte. Er läßt ihn mit hochtönenden Worten sein Rächeramt ausüben und sich dabei einen „Bevollmächtigten des Weltgerichts“ nennen, der die höheren Pläne der Vorsehung ahnt, die ihn „auf blutvollem Wege zu diesem Ziele“ geführt haben. Als er Schweizer und Kosinsky entläßt, richtet er an den „Vater im Himmel“ empfindungsvolle Ansprache wie ein Mittler zwischen ihm und den gefallenen Sündern. Hierdurch aber wird die Idee des ganzen Stückes geradezu vernichtet. Karl muß inne werden, daß er unrecht hat, er muß vollständig von dieser beschämenden Einsicht durchdrungen sein; nicht das mindeste mehr von seinem eitlen Wahn, als Werkzeug einer höheren Gerechtigkein handeln zu können, wenn er dem leidenschaftlichen Trieb seines trotzigen Herzens folgt, darf in ihm lebendig bleiben. Wenn er hier wirklich zum Schluß „ein Bevollmächtigter des Weltgerichts“ ist, wie er immer knabenhaft geprahlt hat, so bestätigt ja der Dichter den Irrtum seines Helden ausdrücklich und recht feierlich. So fehlen denn auch hier, bezeichnend genug, jene vorher angeführten Worte, die die wahre Idee des Stückes zum starken und ergreifenden, wenn auch noch immer von der Persönlichkeit des Helden gefärbten Ausdruck bringen: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten!“ u. s. w. Das Stück ist vollständig verstümmelt.

Besprechung einzelner Stellen.

I 1. S. 18, 18.*)

„Alles, alles — mein Sohn, du ersparst mir die Krücke."

Der Alte will sagen: wenn es einmal so schrecklich mit meinem Sohne steht, so bringst du durch unverhüllte Mitteilung mir den willkommenen Tod, ersparst mir ein sieches Alter, in dem ich an der Krücke gehen müßte.

S. 22, 11.

„O! er (der Kummer) hat mich zu einem achtzigjährigen Manne gemacht."

Der Alte ist demnach noch nicht achtzig Jahre alt; der Kummer, sagt er, habe ihn frühzeitiger altern lassen. In der Theaterbearbeitung V 6 redet ihn Karl „Sechzigjähriger!" an.

S. 25, 14.

Franz. Nicht anders, als ob sie (die Natur) bei meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte."

Dies ist nach Joachim Meyer eine im Schwäbischen gangbare Redensart für: Defekte in der Kasse haben. Also etwa: die Natur war nicht mehr recht zahlungsfähig, daher das Defizit meiner natürlichen Ausstattung.

S. 25, 24.

„Sie setzte uns nackt und armselig ans Ufer dieses großen Ozeans Welt."

Ähnlich das Bild in den Künstlern: „An des Lebens ödem Strand," welches, wie Imelmann (Die Künstler. Berlin 1875) bemerkt, auf Lessing zurückgeht; Nathan V 3 „Der auf des Lebens öden Strand den Block geflößt" u. s. w.

I 2.

Daß Spiegelberg dem Karl Moor zweimal die Lektüre des jüdischen Geschichtsschreibers Josephus empfiehlt, deutet schon auf seine geheimen Pläne für die Aufrichtung des jüdischen König-

*) Seite und Zeile des 2. Bandes meiner Schillerausgabe (Leipzig, Bibliographisches Institut), nach der ich durchweg zitiere.

reichs in Jerusalem. Schillers Lehrer, Professor Abel, dessen Aufzeichnungen in Viehoffs Bearbeitung von Hoffmeisters Leben Schillers teilweise mitgeteilt sind, erzählt, daß der Gedanke, nach dem gelobten Lande zu wandern und das Judenkönigtum zu erneuern, in der Tat in dem Kopfe eines Schülers der Militärakademie, den Schiller seiner schlechten Gesinnung wegen tief verachtete, gespukt habe; der drollige Zug ist also der Wirklichkeit entlehnt. — Ob darum anzunehmen, daß überhaupt die Gestalt Spiegelbergs diesem Taugenichts nachgebildet sei, ob dieser, wie Boxberger ernstlich versichert, Karl Kempff geheißen habe, weil über einen Mitschüler dieses Namens Schiller sehr ungünstig urteilt (Band 9, S. 16 und Band 13, S. 417); ob auch der Zug mit dem Sprung über den Graben auf diesen zurückzuführen sei, weil ja Schiller in jenem Jugendurteil dem erwähnten Kempff gute Gaben für Leibesübungen zuspricht; oder ob das Urbild Spiegelbergs vielmehr, wie Düntzer noch scharfsinniger vermutet, mit Vornamen Moritz geheißen habe, da Spiegelberg der einzige unter den Räubern sei, der öfter mit Vornamen angeredet werde, alle diese bemerkenswerten Fragen werden wohl ihrer vollen wissenschaftlichen Lösung vergeblich harren, — zum Glück sind sie auch allerdings für das Verständnis des Dichters nicht gerade von entscheidender Bedeutung.

S. 29, 10.

„Aufstreich" ist bekanntlich der deutsche Ausdruck für Auktion. Dasselbe Wort S. 40, 14 und 53, 22, während Spiegelberg in seiner Erzählung von der „großen Hundsleiche" den Ausdruck „Abstreich" von einer Ausbietung an den Mindestfordernden („Submission") anwendet.

S. 34, 2.

„Spiegelberg, wird der König sagen, du hättest die Österreicher durch ein Knopfloch gejagt."

Die Worte setzen nicht notwendig voraus, daß augenblicklich Krieg herrsche. Die Szene spielt im Anfang Mai 1756, Friedrichs Angriff erfolgte erst Ende August desselben Jahres.

Spiegelberg kann sich ganz gut auf die früheren Kriege beziehen, oder auch an die Wahrscheinlichkeit eines neuen denken.

S. 37, 27.

„Im Galliotenparadies das ganze Eisenmagazin Vulkans hinterherschleifen“

d. h. als Sträfling auf der Galeere schwere Eisenketten schleppen müssen.

I 3. S. 47, 22.

„Und wär' der leidige Unterschied von außen nicht, wobei leider freilich Karl verlieren muß, wir würden zehnmal verwechselt.“

Man sollte für „Karl“ Franz oder ich erwarten, oder aber für „verlieren“ gewinnen. Wirklich hat die Mannheimer Handschrift der Theaterbearbeitung „ich,“ während in der gedruckten Theaterbearbeitung die Stelle fehlt. Düntzer meint, „Karl“ sei ein Druckfehler für Franz. Aber es wäre sehr auffallend, daß dieser in sämtlichen Ausgaben, von der ersten bis zur letzten, stehen sollte, darunter doch solche, die sonst vor „Verbesserungen“ nicht zurückschreckten, wie das „Theater,“ Körners und Meyers Ausgabe. In der Tat läßt sich ein Sinn in der Überlieferung finden. Man braucht nur das „wobei“ so zu verstehen, daß es sich auf den g a n z e n voraufgehenden Satz, einschließlich der Negation bezieht, so ergiebt sich ein befriedigender Zusammenhang: eine A u f h e b u n g des Unterschiedes, oder eine Herstellung der Gleichheit zwischen beiden Brüdern würde ein Verlust für Karl sein. Das ironische „leider“ ist dabei dem hämischen Charakter des Redenden durchaus angemessen.

S. 48, 1.

„Wenn unsere Liebe sich in einer V o l l k o m m e n h e i t zusammentraf“

d. h. sich in der Neigung zu einer und derselben vollkommenen Persönlichkeit, nämlich zu Amalia, vereinigte. — Auffallend ist auch das folgende: „Und wenn die Liebe die nämliche ist, wie könnten ihre Kinder entarten?“ Die „Kinder der Liebe“ können nur er und Karl sein, da sie gleichsam von ihr erst ihr Leben empfangen haben.

II 1. S. 55, 13.

„Nimm dieses Paket. Hier findest du deine Kommission ausführlich. Und Dokumente darzu, die den Zweifel selbst glaubig machen sollen."

Franz hat soeben erst vor unsern Augen nach vielfachen Erwägungen anderer Maßnahmen seinen Plan ersonnen, als Hermann ganz zufällig, wie ein „deus ex machina," zu ihm tritt. Unmöglich kann er also schon vorher sich die Einzelheiten für die Ausführung dieses Planes überlegt haben, und es bleibt unverständlich, wo plötzlich dies Paket mit genauen Anweisungen und Dokumenten herkommt. Die Unzuträglichkeit ist um so auffallender, als sie ganz unnötig war. Franz konnte mit Hermann abgehen und dabei sagen, er wolle ihm genauere Instruktionen noch geben.

II 2. S. 57, 6.

„So sah er, als er ins sechzehente Jahr ging."

Da das Bild von Amalia herrührt, so kann man sich billig wundern, in wie jungen Jahren diese, die doch jedenfalls ein paar Jahre jünger sein wird, schon so den Pinsel führte. — Über das Lebensalter, in welchem wir uns die Hauptpersonen des Stückes zu denken haben, sind die Andeutungen spärlich. Karl sagt IV 2 zu Amalia: „Sie können nicht dreiundzwanzig Jahre alt sein." Danach müßte sie, da seit Karls Entfernung über sieben Jahre vergangen sind, sechs nach I 1 und eines seit Beginn des Stückes, damals sechzehn gewesen sein; und nehmen wir Karl einige Jahre älter, so wäre er mit 18 bis 20 zur Universität gegangen und am Schluß des Dramas etwa 25 bis 27 Jahre alt. — S. 99, 3 sagt Kosinsky, er sei 24 Jahre alt, und Karl redet ihn alsdann mit „Junger Herr" und „Knabe" an, und 100, 15: „Besinne dich, mein Sohn! Denk, ich rate dir als ein Vater."

S. 64, 5.

„Franz. Habt ihr genug um euern Sohn geweint? Soviel ich sehe, habt ihr nur einen."

Düntzer erklärt: der alte Moor muß sich von Franz „den Vorwurf gefallen lassen, er scheine nur einen Sohn zu haben, da er um diesen so weine.“ Aber hierbei fällt erstens das Präsens auf, da er ja eben diesen Sohn nicht mehr hat: und zweitens braucht man die Wendung „soviel ich sehe“ schwerlich in diesem Sinne für das einfache scheinen. Eher hielte ich es für möglich, daß Franz sagen wollte: ich denke doch, ihr habt jetzt nur einen Sohn, nämlich mich: weint also nicht soviel um den, den ihr gar nicht mehr habt. Aber geschraubt und dem Zusammenhang nicht recht entsprechend ist auch dies. Der Sinn verlangt statt „nur“ etwa „noch“: Was weint ihr so um euren Sohn? Ihr tut ja, als wär' es euer einziger; ihr habt doch, sollte ich denken, noch einen. Nun paßt auch die Antwort des Alten vortrefflich, die sich vorher gar nicht recht anschließen wollte: „Jakob hatte der Söhne zwölf, aber um seinen Joseph hat er blutige Tränen geweint.“ Aber freilich steht „nur“ in allen Ausgaben ohne irgend eine Abweichung, und auch von den Herausgebern und Erklärern scheint noch niemand Anstoß genommen zu haben.

II 3. S. 66, 8.

„Bringst ja Rekruten mit, einen ganzen Trieb.“

„Trieb“ ist das zusammengetriebene Vieh, Herde, so bei Uhland im Grafen Eberhard: „Nächt ist in unsern Trieb der gleißend Wolf gefallen.“ Daher allgemeiner von einer Schar z. B. in Schillers Gedicht vom Grafen Eberhard: „Rasch um ihn her der Helden Trieb.“

S. 66, 12.

„Ich hatte nichts als diesen Stab, da ich über den Jordan ging.“

Spiegelberg bleibt auch mit diesen Worten Jakobs (1. Mose 32, 10) in seiner Lieblingsidee, indem er sich mit den Juden vergleicht. So weiter unten in seiner lächerlichen Angst, sogar mit leiser Nachahmung des jüdischen Dialekts in der

Wortstellung: „O warum bin ich nicht geblieben in Jerusalem.“*) Daß ihn der Dichter jedoch wirklich als Juden gedacht habe, wie manche Erklärer meinen, ist nicht erweisbar und sehr unwahrscheinlich. Minor (I, 322) behauptet zwar, er lasse ihn „in Worten und Gebärden mauscheln,“ aber davon ist sonst nirgends etwas zu spüren. Ebenso unbegründet ist, daß Schiller „auch den Schufterle mit jüdischem Namen und semitischen Accenten versehen“ habe; keine seiner Reden giebt dafür einen Anhalt. Vgl. Ludwig Geigers kleine Schrift „Schiller und die Juden.“

Über die Anzahl der Räuber sind die Angaben nicht übereinstimmend. Spiegelberg beziffert hier die von ihm Geworbenen auf achtundsiebzig; diese kommen doch zu der bisherigen Bande Moors hinzu, denn Razmann sagt: „Moritz, du wirst dem Hauptmann mit deinen Rekruten willkommen sein.“ Trotzdem aber giebt nachher Razmann die Zahl der ganzen Bande, die sich gegen die Soldaten zu wehren hat, nur auf achtzig an, und diese Angabe ist so genau, daß Karl Moor dem Pater gegenüber sagt: „Hier stehen neunundsiebzig, deren Hauptmann ich bin.“ Wollte man etwa die achtundsiebzig hier so verstehen, daß Spiegelberg gleich die Gesamtzahl der durch seine Werbungen verstärkten Bande angäbe (und dabei außer dem Hauptmann sich selbst nicht einrechnete), so widerspricht der Wortlaut: „Und jetzt sind unser achtundsiebzig, meistens ruinierte Krämer, rejizierte Magister und Schreiber;“ das geht doch augenscheinlich nur auf seine „Rekruten.“ Oder wollte man denken, diese wären nachher nicht dabei und nur die eigentliche Bande Moors kämpfe den großen Kampf, so wüßte man wieder nicht, wo die ersteren bleiben; denn anfangs sind „Räuberhaufen“ auf der Bühne, die Razmann ausdrücklich als Spiegelbergs „Rekruten, einen ganzen Trieb,“ bezeichnete. Wie es sich der Dichter gedacht hat, weiß ich nicht.

*) Über die außerordentlich zahlreichen Anlehnungen unseres Stückes an die biblische Sprache vgl. Boxberger, „Die Sprache der Bibel in Schillers Räubern.“ Erfurt 1867.

Übrigens halte ich es nicht für richtig, wenn Düntzer annimmt, Spiegelberg treffe hier zum ersten Male nach „elfmonatlicher Trennung“ mit den Freunden zusammen; er meint nämlich, jener habe sich am Schluß der Szene I 2 von Moors Bande völlig getrennt, oder vielmehr sich ihnen gar nicht angeschlossen und sei bisher allein herumgezogen. Aber abgesehen von der Ungenauigkeit der Zeitangabe (denn seit I 2 sind nicht elf, sondern etwa vierzehn Monate verflossen; vgl. oben S. 73), ist diese Annahme nicht begründet. Wir hätten ja alsdann zwei verschiedene Räuberbanden, und Spiegelberg wäre der Hauptmann der einen, wovon nirgends etwas steht. Vielmehr ist er damals, wenn auch voll Neid und Ingrimm, den anderen gefolgt, und der Anfang unserer Szene, seine Begrüßung durch Razmann ist so zu verstehen, daß er nur für einige Zeit auf eine Werbefahrt ausgezogen war; diese muß allerdings mehrere Monate gedauert haben und er muß sich in dieser Zeit mit seinen frechen Gaunereien und seinem Menschenfang einen Namen gemacht haben. Daß er aber dabei durchaus zu Moors Bande gehört, zeigt z. B. die Art, wie er selbst und wie Razmann zu ihm von dem „Hauptmann“ spricht, vor dem er sich fürchtet und seine schändlichen Streiche verstecken möchte; ebendasselbe beweisen Moors Worte nach Schufterles Ausstoßung: „Es sind noch mehr unter euch, die meinem Grimm reif sind. Ich kenne dich, Spiegelberg.“ So kann auch Razmann bei der Erzählung der greulichen Geschichte im Cäcilienkloster ausrufen: „Daß mich der Donner da weghatte!“ Er bedauert, damals zufällig nicht mit seinem Kameraden mitgezogen zu sein, was bei Düntzers Annahme ganz unmöglich; auch erwähnt Spiegelberg als Genossen jenes Vorfalls den Räuber Grimm, welcher nachher unter Rollers Befreiern mitkommt. Dies braucht nun nicht, wie Düntzer will, ein „sonderbares Versehen“ des Dichters zu sein, sondern erklärt sich dadurch, daß Grimm eben schon etwas früher zur Hauptbande zurückgekehrt ist. Infolge derselben Voraussetzung erklärt es Düntzer auch für „völlig unbegreiflich,“ daß Roller und Schweizer hinter der Szene nicht

nur die Namen Razmann und Schwarz rufen, sondern auch Spiegelberg, „der sich vor elf Monaten von ihnen getrennt hat und von dessen Rückkunft sie noch nichts wissen können," sowie für „auffallend," daß Schweizer über das Abenteuer mit den nackten Nonnen spotte, da doch Spiegelberg dies nur Razmann erzählt habe. Ebenso scheint es ihm sehr „merkwürdig," daß weder Moor noch ein anderer Spiegelberg irgendwie auf seine Rückkunft anreden und nur Roller ihm zuruft: „Du auch wieder da, Moritz? Ich dachte dich wo anders wiederzusehen." Aber gerade dies macht ja die Situation besonders deutlich. Moor und die übrigen wissen bereits, daß Spiegelberg zurück ist; es werden etliche, wie Grimm, vorausgeeilt sein und gemeldet haben, daß er mit „Rekruten" komme, auch dies und jenes von seinen feinen Streichen zum besten gegeben haben; Roller dagegen, der seit drei Wochen gefangen sitzt, weiß es natürlich noch nicht, daher er ihn begrüßt, aber gar nicht wie einen bisher Getrennten oder Abtrünnigen, den er seit jener Szene in der „Schenke an den Grenzen von Sachsen" zum erstenmal wiedersähe, sondern wie einen täglichen Kumpan, der etwa ein paar Monate fort war. Auch die späteren Andeutungen stimmen hiermit überein. Denn IV 5 sagt Spiegelberg zu Razmann, daß sie dem Hauptmann wie Leibeigene dienen müßten, habe ihm „niemals gefallen" und „schon Jahre dichte er darauf, daß es anders werden solle," Ausdrücke, die sich in bezug auf die vierzehn bis funfzehn Monate, seitdem sie Räuber sind, wohl verstehen lassen, unmöglich aber, wenn er erst seit etwa acht Tagen dabei ist; ebenso Schweizers Wort: „Die Bestie ist dem Hauptmann immer giftig gewesen." Selbstverständlich urteilt auch hier wieder Düntzer, dies „stimme nicht dazu, daß Spiegelberg erst ganz neuerdings zur Bande zurückgekommen sei." Sobald man aber jene Voraussetzung fallen läßt, so schwinden alle diese „Widersprüche," die sich freilich nach Düntzer „nur durch die Annahme erklären lassen, daß nach dem früheren Plane Spiegelberg doch bei der Bande geblieben war und das

ganze lange Gespräch zwischen ihm und Razmann einer der späteren Zusätze ist."

S. 66, 15.

„Deliziöse Bursche, sag' ich dir, wo als einer dem andern die Knöpfe von den Hosen stiehlt."

Das Wörtchen „als" hat hier nichts mit der vergleichenden Partikel (als aus also) zu tun, sondern ist ein aus „alles" verkürztes Adverbium. „In Süd- und Westdeutschland hat sich die Volkssprache ein solches als lebendig erhalten und legt ihm etwa den Sinn von immer, gewöhnlich, zuweilen oder eben bei, doch ohne Nachdruck, so daß man es fast dem enklitischen halt anderer Gegenden an die Seite setzen dürfte" (Grimm im Wörterbuch). So auch Kabale und Liebe I 1 „die wunderhübsche Billeter, die der gnädige Herr an deine Tochter als schreiben tut."

S. 67, 16.

„Und sollt's dem Teufel um ein Ohr gelten"

d. h. sollte es dem Teufel ein Ohr kosten. Man sagt: dem Teufel ein Ohr ablügen, abschwören, und dergl. von übermäßig argem, unsinnigem Treiben. Also: und sollt' ich das Tollste unternehmen.

S. 76, 24.

„Vierzig Gebirge brüllen den infernalischen Schwank in die Rund herum nach."

Daß Roller die entsetzliche Feuersbrunst, insbesondere das Auffliegen des Pulverturms einen „infernalischen Schwank," d. h. einen höllischen Spaß nennt, ist verständlich; schon oben sagte Schweizer: „Es war ein Spaß, der sich hören läßt." Aber was sollen die vierzig Gebirge? Es soll wohl heißen: es donnert und brüllt dabei so laut, als ob vierzig Gebirge in der Runde den Widerhall zurückwürfen. Düntzers Erklärung verstehe ich nicht: „Aus dem Brand an dreiunddreißig Ecken (ein runder Ausdruck der Vielheit) macht Roller vierzig Gebirge."

S. 78, 5.

„Nebenher hatten unsere Kerls das gefundene Fressen, über den alten Kaiser zu plündern."

Man sagt mundartlich: auf den alten Kaiser hinein leben, auf den alten Kaiser los zehren, zechen, sündigen u. ähnl., d. h. ins Gelag hinein, ohne an Bezahlung, an Verantwortung zu denken. Der Sinn ist, daß der alte Kaiser so gutmütig sein wird, keine Rechenschaft zu fordern. Auffallend ist hier freilich die Präposition „über."

S. 79, 26.

Das Selbstgespräch Moors nach Schufterles Ausstoßung, in dem er zum ersten Male an seinem Rächeramt irre wird, ist für die psychologische Entwicklung des Charakters von großer Bedeutung; seine spätere Stimmung III 2 wird um vieles ergreifender, wenn hier schon einmal solche Regung in ihm aufgestiegen ist, die freilich im Getümmel des Kampfes, der seine Heldenkraft beflügelt, zunächst wieder erlischt. Absichtlich hat ihm der Dichter dabei noch die volle, unerschütterte Selbstüberhebung gelassen, die uns zeigt, daß hier von einer wirklichen Umkehr noch keine Rede sein kann. „Höre sie nicht," sagt er, „Rächer im Himmel! — was kann ich dafür? Was kannst du dafür, wenn deine Pestilenz, deine Wasserfluten den Gerechten mit dem Bösewicht auffressen?" Diese, man möchte sagen naive Gleichsetzung des eigenen gesetzlosen Tuns mit Gottes Vorsehung ist ein Zug der Charakterzeichnung, der gerade hier unübertrefflich ist. Unbegründet ist es daher, wenn Düntzer meint, die „Sinnesänderung komme hier entschieden zu früh." Richtig ist ja, daß die letzten Worte: „Hier entsag' ich dem frechen Plane" u. s. w. und seine Absicht zu fliehen zu weit gehen. Indes dies muß eben als ein etwas zu starker Ausdruck des augenblicklich ihn ergreifenden Ekels an den schimpflichen Genossen aufgefaßt werden. Daß Schillers Jugendhelden etwas heißeres Blut und beweglicheren Entschluß haben als andere Menschenkinder, erfahren wir ja hier nicht zuerst. Es ist der-

selbe Karl Moor, der z. B. IV 2 dem treuen Schweizer, der nur „Wohin?“ fragt, ein heftiges „Verräter!“ zudonnert und ihm unmittelbar darauf mit „Bruderherz!“ um den Hals fällt. Jedenfalls ist es ungerechtfertigt, wenn Düntzer auch hier seinen Lieblingsgedanken von den späteren Zusätzen vorbringt und bemerkt: „Der ganze Zusammenhang der Handlung zeigt, daß dieses Selbstgespräch hier durchaus fremdartig ist; es gehört unzweifelhaft (!) zu den späteren unglücklichen Eindichtungen; ursprünglich wird unmittelbar auf Moors Drohung die Nachricht von der Verfolgung, vielleicht durch Schufterle, erfolgt sein.“ Meint ihr? Was ihr nicht alles wißt!

S. 80, 9.

„Blaustrümpfe“ nannte man scherzweise an manchen Orten die Polizeidiener oder Häscher. Der „höllische Blaustrumpf“ ist demnach der Teufel.

S. 84, 25 ff.

Bei den hier aufgezählten Opfern von Karls Rache schweben wirkliche württembergische Verhältnisse vor: Der Minister Monmartin, der das Land bedrückte, den Lüsten des Herzogs schmeichelte und den Obersten Rieger, der vorher eine ähnliche Rolle gespielt hatte, durch Hinterlist und Ränke stürzte; ferner der Geheime Finanzrat und Kabinettsminister Süß Oppenheimer („Jud Süß“ genannt), der unter Karl Alexander, dem Vater Karl Eugens, alle Stellen mit seinen Kreaturen besetzte, die Münzen verschlechterte, Privilegien teuer verkaufte und das Volk auf alle Weise aussog und drückte. Er wurde nach dem Tode des Herzogs vor Gericht gestellt und 1738 gehenkt. Andere sehen, um in der Gegenwart des Dichters zu bleiben, das Vorbild des Finanzrates in dem Kirchenratsdirektor Wittleder dessen Ämterschacher bekannt war, und der sich aus den niedrigsten Verhältnissen emporgeschwungen hatte.

S. 99, 18.

„Den Marschall von Sachsen.“

Graf Moritz von Sachsen war seit 1746 Marschall aller französischen Armeen und hatte sich durch seine Kriegstaten, besonders im Österreichischen Erbfolgekrieg, einen großen Namen erworben. Daß er über den Ganges gejagt werden soll, ist bloß eine „lustige Übertreibung," wie Düntzer bemerkt.

S. 102, 16.

„Und damit in aller Jast in des Ministers Haus."

„Jast" oder „Jäst" ist schwäbisch für Hitze, Zorn, findet sich aber auch sonst, z. B. bei Herder in einem Briefe an Hamann vom August 1769: „Meine Meinungen sind zu unreif und also notwendig zu jastreich, als sie schreiben zu können." Vgl. Suphans Ausgabe 4, S. XIV nebst der Anmerkung des Herausgebers. Es hängt mit Gäscht, Gischt (von gären) zusammen. Die Konjektur „Hast," die sich im „Theater," bei Körner und Meyer findet, und die allerdings sehr nahe lag, ist hiernach unrichtig. Freilich wird unser Wort, wie Hermann Fischer mit Berufung auf die Wörterbücher von Grimm, Schmeller u. a. hervorhebt, sonst durchweg als Maskulinum gebraucht; doch wird die Lesart trotzdem nicht anzufechten sein. Die Ausgabe von 1782 hatte das Wort durch „Furie" ersetzt.

IV 2. S. 106, 13.

„Wie? Achtzehn Jahre nicht mehr gesehen, und noch —"

Man muß, um dies möglich zu finden, annehmen, daß Karl, der, wie oben zu II 2 bemerkt, kaum älter als siebenundzwanzig Jahre sein kann, durch das wilde Leben und durch absichtliche Verlarvung erheblich älter erscheint als er ist; dadurch ist die Gefahr der Erkennung bedeutend vermindert.

S. 108, 13.

„Bin ich doch ohnehin schon bis an die Ohren in Todsünden gewatet, daß es Unsinn wäre, zurückzuschwimmen."

Shakespeares Macbeth III 9, in der Übersetzung von Eschenburg: „Ich bin so tief ins Blut hineingestiegen, daß wenn ich itzt nicht weiter fortwaten wollte, der Rückweg ebenso gefährlich wäre als der Durchgang.

S. 125, 34.

„Es ist Mitternacht.“ — „Wohl bald vorüber.“

Die Zeitbestimmung ist ungenau. Vor kurzem sagte Schweizer: „Es wird Nacht,“ darnach brauchte es wenigstens jetzt noch nicht so spät zu sein. Es folgt nun Moors Römerlied, dann, nachdem er „tiefdenkend auf- und niedergegangen,“ sein ziemlich langer Monolog; dann heißt es: „Es wird immer finsterer,“ was doch so lange nach Mitternacht, zumal im Hochsommer, unwahrscheinlich ist; und endlich kommt Hermann und sagt nun erst ausdrücklich: „Zwölf schlägt's drüben im Dorf.“

Der Monolog „Wer mir Bürge wäre?“ stellt die Überlegung eines starken Gemüts vor dem Entschluß des Selbstmordes ergreifend und höchst folgerichtig dar: der erste Grund, der ihn schrecken könnte, ist der Gedanke, daß „alles aus wäre mit diesem letzten Odemzug, aus wie ein schales Marionettenspiel.“ Widerlegt wird ihm dies durch den Glückseligkeitstrieb und die Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen. — Aber zweitens kann das Jenseits selbst Schrecken in sich enthalten; hier ist das erste der Gedanke an die „Geister seiner Erschlagenen.“ Nein, antwortet er, ich werde nicht zittern; denn meine Taten sind ja nur Glieder einer unzerbrechlichen Kette des Schicksals.— Bebt er also auch davor nicht, so graut doch dem Menschen vor dem „fremden, nie umsegelten Lande;“ aber auch dieses Gedankens wird er Herr: so lange mir nur „dieses mein Selbst getreu bleibt,“ mag das namenlose Jenseits sein wie es will: ich bin mein Himmel und meine Hölle. — Mein Selbst aber, so bringt er nun diese Gedankenreihe zum Abschluß, muß mir treu bleiben. Mag man drüben durch immer neue Schauplätze des Elends geführt werden, ich muß den jenseits gewobenen Lebensfaden ebenso leicht zerreißen können wie diesen: „du kannst mich zu nichts machen — diese Freiheit kannst du mir nicht nehmen.“ — Hiermit sind alle Gegengründe zurückgewiesen und er „lädt die Pistole.“ Aber gerade auf diesem höchsten Punkte des Entschlusses schlägt der Gedanke sehr natürlich in sein Gegenteil um: das starke Bewußtsein der Freiheit seines Entschlusses

zeigt ihm zugleich, daß Selbstmord Feigheit ist; er will nicht aus Furcht eines qualvollen Lebens sterben: „Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich will's vollenden.“

Im folgenden hält Hermann den plötzlich vortretenden Räuber Moor offenbar für Franz. Die Brüder müssen also trotz ihrer sonstigen Verschiedenheit in der Stimme Ähnlichkeit haben, so daß bei der völligen Finsternis die Verwechslung glaubhaft ist.

V 2. S. 149, 2.

„Wofür hab' ich ihn denn umgebracht?“

Die Worte bedeuten: wofür werde ich ihn dann umgebracht haben, wenn er wirklich mit der Verzeihung des Vaters ins Jenseits hinübergeht?

2. Die Verschwörung des Fiesko.

---

1. Gang der Handlung.

Wie in den Räubern, so hat es Schiller auch im Fiesko verstanden, nicht allein mit raschem Griff und sicherer Hand uns mitten in die Situation hineinzureißen, indem er uns mit den Verhältnissen und den Hauptpersonen bekannt macht, sondern uns auch zugleich das dramatisch Fortschreitende und Drängende dieser Situation fühlbar zu machen. Wir sind in Fieskos Palast, wo ein rauschendes Fest stattfindet, und lernen in einer Reihe von Szenen die wichtigsten Personen kennen. Zuerst die Gräfin Fiesko; wir erfahren, daß sie die Liebe ihres Gatten durch die Gräfin Julia zu verlieren glaubt, und hören zugleich aus ihrem Munde, daß Fiesko, der schon als Jüngling so stolz und herrlich dahertrat, als wenn das durchlauchtige Genua auf seinen jungen Schultern sich wiegte, allgemein als der einzige Mann angesehen wird, der im stande sei, Genua von seinen Tyrannen zu erlösen; durch Fieskos Liebe zu der Schwester des Tyrannen scheint diese Hoffnung vernichtet. In scharfer Beleuchtung tritt uns darauf der Charakter des Gianettino Doria entgegen, wir hören fast mit seinen ersten Worten von ihm drei Anschläge, von denen jeder eine Scheußlichkeit ist, die den frechen, gewissenlosen Tyrannen, den Verächter des Gesetzes und der Sitte derb kennzeichnet: erstens der Mordplan gegen Fiesko, in dem er trotz der umgehängten Maske den gefährlichen Mann wittert;

zweitens die Zusage an Lomellino, daß er Prokurator werden soll, eine Verhöhnung der Republik; endlich der Plan gegen Bertas Ehre.

Dazwischen sind wir Zeuge, wie Julias eitle und herzlose Seele von den Schmeicheltönen des unwiderstehlichen Mannes gefangen wird, und lernen eine Anzahl vornehmer Genueser kennen, die insgesamt unzufrieden mit den bestehenden Verhältnissen sind und eine gewaltsame Staatsumwälzung herbeiführen wollen. Neben den reinen Charakter des hochgesinnten eisernen Republikaners Verrina und den edlen, jugendfrischen Bourgognino treten Kalkagno und Sacco, die, von niedrigen Trieben geleitet, die Rettung des Vaterlandes zum Deckmantel ihrer eigensüchtigen Wünsche nehmen. Aber keine von allen diesen Personen kann einen Blick in Fieskos Seele tun, er bleibt ihnen allen ein Rätsel und ein Ärgernis. Der Dichter hält sogar auch den Zuschauer ziemlich lange im Dunkel; ja Fieskos jubelnder Ausbruch, als er sieht, daß er die Gräfin Imperiali glücklich ins Garn gelockt hat: „Julia liebt mich! ich beneide keinen Gott“ u. s. w. ist wohl absichtlich zweideutig, freilich nur für den Leser, denn im Tone wird es der Schauspieler unbedingt deutlich machen müssen, daß hier nicht das Feuer einer beglückten Liebe, sondern der Triumph eines arglistigen Feindes zum Ausbruch kommt. Auch ist es zweifellos Schillers Absicht, daß der Zuschauer schon hier wenigstens eine Ahnung von dem Plane des „höfisch-geschmeidigen und ebenso tückischen“ Helden erhalten solle; denn den Zuschauer wirklich und ernstlich zu täuschen, wäre ein schwerer Fehler des Dramatikers gewesen, während diese Zurückhaltung und Undeutlichkeit die Spannung nur erhöht.*)

---

*) Freilich giebt es sogar Kritiker, die sich täuschen lassen. So versichert Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Literatur III, S. 31, wer den Gang der Handlung aufmerksam verfolge, werde einsehen, daß „die Doppelleidenschaft zu Leonore und zu Julia ursprünglich ein wesentliches Charaktermerkmal des Helden sein sollte.“ Fiesko sagt II 18 „Meine Buhlerei hat den arglistigen Despoten betrogen.“ Aber ebenso auch den allzu arglosen Kritiker.

Aufklärend ist alsdann sein überlegenes Wort an den jungen Bourgognino, der ihn eben wegen Leonorens zur Rede stellt: „Ich ehre dieses liebe Feuer für einen lieberen Gegenstand," und höchst wirkungsvoll sein Schluß an denselben: „Ich dächte doch, das Gewebe eines Meisters sollte künstlicher sein, als dem flüchtigen Anfänger so geradezu in die Augen zu springen." So ahnen wir, daß er, auf den aller Augen gerichtet sind, im stillen schon gehandelt hat, um im rechten Augenblick die „Larve herabzureißen" und die Gewitterschwüle, die auf dem Ganzen lagert, mit kühner Faust zu zerreißen. Eine ergötzliche Szene, wie der Meuchelmord des Mohren mißlingt, schließt diese Szenenreihe. — Aber der Dichter will uns auch im ersten Akte noch zeigen, wie Verrina und die Seinen zur Tat aufgestachelt werden, indem in ihren Tyrannenhaß sich persönliche Empörung mischt, und führt uns deshalb Bertas Entehrung und Verrinas Fluch über die Tochter vor. „Wer wird jetzt noch von kaltem Blut und Aufschub schwatzen?"

Im zweiten Akte wird uns zunächst die Stimmung der Stadt durch den Bericht des Mohren noch weiter vergegenwärtigt; dann fangen die im ersten Akte geplanten Handlungen an, sich in Bewegung zu setzen. Es ist der Tag der Prokuratorwahl, Gianettino hat sein Versprechen an Lomellino wahr gemacht: er hat es gewagt, in Gegenwart der versammelten Nobili die Gesetze des Staates zu verhöhnen, hat den Stimmzettel eines Edelmanns mit dem Schwerte durchbohrt und seinen Schützling widerrechtlich zum Prokurator erklärt. Die Wut ist allgemein; Edle wie Bürgerliche stürmen zu Fiesko, als ob es sich von selbst verstünde, daß er der Mann sei, der solche Schmach rächen müsse. Aber Fiesko will nicht jetzt in plötzlichem Ansturm die Staatsumwälzung zum Ausbruch kommen lassen, 'denn so wäre sie nicht sein Werk; aber benutzen will er die ungeheure Erbitterung, um die Stimmung immer mehr zu gewinnen, damit, wenn seine Zeit gekommen ist, er rasch zum Ziele drängen kann. Deshalb läßt er die Vornehmen, die sich am liebsten gleich zum Aufruhr geführt sähen, ziemlich kalt abziehen, den Handwerkern

dagegen erzählt er eine Fabel, wodurch er dafür Stimmung macht, daß ein Haupt, ein Monarch im Staate nötig sei: „Einem Haupte huldigten alle, einem, Genueser, aber (indem er mit Hoheit unter sie tritt) es war der Löwe.“ Aber damit noch nicht genug. Schlau benutzt er die Gelegenheit, um die Wut gegen Doria noch mehr zu entflammen, indem er den Mordversuch des Mohren plötzlich öffentlich kundgiebt und dadurch einen Sturm des Unwillens gegen Gianettino entfesselt, eine wahre Vergötterung seiner selbst im Volke hervorruft.

Aber Gianettino ist nicht untätig. Eine kurze Szene führt uns den alten ehrwürdigen Andreas Doria vor, der seinen Neffen schonungslos zurechtweist, aber dadurch in ihm nur noch mehr den Ingrimm entflammt und den wilden Trieb, rasch zur Herrschaft zu gelangen. Wir erfahren, daß er sich der Unterstützung Kaiser Karls versichert hat, und daß er in zwei Tagen, wo Dogenwahl ist, den Hauptstreich führen will: zwölf Senatoren, die angesehensten der Stadt, unter ihnen Fiesko und Verrina, sollen in der Signoria auf ein gegebenes Zeichen getötet werden, das Rathaus von der deutschen Leibwache besetzt, Gianettino zum Herzog erklärt werden. So droht der Verschwörung tödliche Gefahr; aber auch Fieskos Plan ist reif: vier Galeeren sind eingelaufen, wodurch er den Hafen beherrscht, scheinbar, weil er gegen die Türken kreuzen wolle; die ganze Stadt steckt voll von seinen Söldnern, die verkleidet angekommen sind. Kurz, „die Frucht ist zeitig,“ wie er selbst sagt. „Alle Maschinen des großen Wagestücks sind im Gang, zum schaudernden Konzert alle Instrumente gestimmt.“ Jetzt kommen Verrina und seine Freunde, in der Meinung, Fiesko endlich aus seinem Schlummer wecken zu können. Zu ihrem Staunen erfahren sie, daß er alles, was sie von fern beabsichtigten, längst getan. Sprachlos werfen sich alle außer Verrina, dessen Knie sich vor keinem Menschen beugen kann, vor ihm zu Boden, sie huldigen der Größe seines Geistes. „Sein ungeheuerster Wunsch ist befriedigt.“

Haben wir so Fieskos Plan auf seiner Höhe gesehen, so müssen wir im dritten Akt erkennen, daß sein Unternehmen

nicht gelingen kann, daß er selbst daran zu Grunde gehen wird. Verrinas unbestochene Republikanerseele hat scharf erkannt, daß Fiesko zwar gewiß den Tyrannen stürzen, daß er aber noch gewisser selbst Genuas gefährlichster Tyrann werden wird; sein Tod durch Verrinas Hand steht schon hier, ehe sein Ehrgeiz noch das Ziel erflogen hat, mit unabweislicher Notwendigkeit fest. Dann läßt uns der Dichter die Seele seines Helden belauschen, und wir sehen, daß Verrina recht hat. Es ist klar und psychologisch notwendig, daß dieser Mann nicht seinesgleichen in Genua dulden kann, er wird ohne Zweifel nach der Krone greifen, und seine grenzenlose Macht über die Gemüter wird ihm diese Tat leicht machen, ihm, „dessen Lächeln Italien irreführen könnte." „Diese majestätische Stadt, mein! und drüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag, drüber zu brüten mit Monarchenkraft!" — „Gehorchen und herrschen, sein und nichtsein! Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen." „Ich bin entschlossen." — Schnell drängt nun die Entwicklung weiter. Nachdem wir in einer kurzen Szene die Beruhigung erhalten haben, daß Leonore wenigstens soweit aufgeklärt wird, um ihrem Manne wieder Zutrauen zu schenken, bringt der Mohr die Nachricht von Gianettinos mörderischen Plänen: er hat den Brief, der den General Spinola mit seinen Truppen anderen Tags früh in Genua eintreffen heißt, abgefangen und den Zettel, auf dem die zwölf Senatoren verzeichnet sind, in die Hände bekommen. Jetzt muß sofort gehandelt werden. Die Verschworenen kommen, und Fiesko teilt ihnen mit, daß noch in dieser Nacht der offene Aufruhr erfolgen müsse. Alles wird verabredet, Fiesko ladet alle Unzufriedenen zum Abend in seinen Palast „zu einer Komödie." Aber auch so hat er sich noch nicht genug getan: er muß sich persönlich überzeugen, daß bei den Dorias kein Mißtrauen gegen ihn keimt, und das etwa aufgestiegene vernichten. Darum eilt er zur Gräfin Julia, in deren Toilettenzimmer der Auftritt spielt, in welchem Gianettino Fiesko überlistet zu haben glaubt, während er selbst ganz ahnungslos und plump in die Schlingen des klugen Feindes fällt. Die Szene ist von wunder-

dagegen erzählt er eine Fabel, wodurch er dafür Stimmung macht, daß ein Haupt, ein Monarch im Staate nötig sei: „Einem Haupte huldigten alle, einem, Genueser, aber (indem er mit Hoheit unter sie tritt) es war der Löwe.“ Aber damit noch nicht genug. Schlau benutzt er die Gelegenheit, um die Wut gegen Doria noch mehr zu entflammen, indem er den Mordversuch des Mohren plötzlich öffentlich kundgiebt und dadurch einen Sturm des Unwillens gegen Gianettino entfesselt, eine wahre Vergötterung seiner selbst im Volke hervorruft.

Aber Gianettino ist nicht untätig. Eine kurze Szene führt uns den alten ehrwürdigen Andreas Doria vor, der seinen Neffen schonungslos zurechtweist, aber dadurch in ihm nur noch mehr den Ingrimm entflammt und den wilden Trieb, rasch zur Herrschaft zu gelangen. Wir erfahren, daß er sich der Unterstützung Kaiser Karls versichert hat, und daß er in zwei Tagen, wo Dogenwahl ist, den Hauptstreich führen will: zwölf Senatoren, die angesehensten der Stadt, unter ihnen Fiesko und Verrina, sollen in der Signoria auf ein gegebenes Zeichen getötet werden, das Rathaus von der deutschen Leibwache besetzt, Gianettino zum Herzog erklärt werden. So droht der Verschwörung tödliche Gefahr; aber auch Fieskos Plan ist reif: vier Galeeren sind eingelaufen, wodurch er den Hafen beherrscht, scheinbar, weil er gegen die Türken kreuzen wolle; die ganze Stadt steckt voll von seinen Söldnern, die verkleidet angekommen sind. Kurz, „die Frucht ist zeitig,“ wie er selbst sagt. „Alle Maschinen des großen Wagestücks sind im Gang, zum schaudernden Konzert alle Instrumente gestimmt.“ Jetzt kommen Verrina und seine Freunde, in der Meinung, Fiesko endlich aus seinem Schlummer wecken zu können. Zu ihrem Staunen erfahren sie, daß er alles, was sie von fern beabsichtigten, längst getan. Sprachlos werfen sich alle außer Verrina, dessen Knie sich vor keinem Menschen beugen kann, vor ihm zu Boden, sie huldigen der Größe seines Geistes. „Sein ungeheuerster Wunsch ist befriedigt.“

Haben wir so Fieskos Plan auf seiner Höhe gesehen, so müssen wir im dritten Akt erkennen, daß sein Unternehmen

nicht gelingen kann, daß er selbst daran zu Grunde gehen wird. Verrinas unbestochene Republikanerseele hat scharf erkannt, daß Fiesko zwar gewiß den Tyrannen stürzen, daß er aber noch gewisser selbst Genuas gefährlichster Tyrann werden wird; sein Tod durch Verrinas Hand steht schon hier, ehe sein Ehrgeiz noch das Ziel erflogen hat, mit unabweislicher Notwendigkeit fest. Dann läßt uns der Dichter die Seele seines Helden belauschen, und wir sehen, daß Verrina recht hat. Es ist klar und psychologisch notwendig, daß dieser Mann nicht seinesgleichen in Genua dulden kann, er wird ohne Zweifel nach der Krone greifen, und seine grenzenlose Macht über die Gemüter wird ihm diese Tat leicht machen, ihm, „dessen Lächeln Italien irreführen könnte.“ „Diese majestätische Stadt, mein! und drüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag, drüber zu brüten mit Monarchenkraft!“ — „Gehorchen und herrschen, sein und nichtsein! Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen.“ „Ich bin entschlossen.“ — Schnell drängt nun die Entwicklung weiter. Nachdem wir in einer kurzen Szene die Beruhigung erhalten haben, daß Leonore wenigstens soweit aufgeklärt wird, um ihrem Manne wieder Zutrauen zu schenken, bringt der Mohr die Nachricht von Gianettinos mörderischen Plänen: er hat den Brief, der den General Spinola mit seinen Truppen anderen Tags früh in Genua eintreffen heißt, abgefangen und den Zettel, auf dem die zwölf Senatoren verzeichnet sind, in die Hände bekommen. Jetzt muß sofort gehandelt werden. Die Verschworenen kommen, und Fiesko teilt ihnen mit, daß noch in dieser Nacht der offene Aufruhr erfolgen müsse. Alles wird verabredet, Fiesko ladet alle Unzufriedenen zum Abend in seinen Palast „zu einer Komödie.“ Aber auch so hat er sich noch nicht genug getan: er muß sich persönlich überzeugen, daß bei den Dorias kein Mißtrauen gegen ihn keimt, und das etwa aufgestiegene vernichten. Darum eilt er zur Gräfin Julia, in deren Toilettenzimmer der Auftritt spielt, in welchem Gianettino Fiesko überlistet zu haben glaubt, während er selbst ganz ahnungslos und plump in die Schlingen des klugen Feindes fällt. Die Szene ist von wunder=

barer dramatischer Kraft: Gianettino, der nicht anders denkt, als daß Spinola morgen einrückt und die zwölf Senatoren eine Beute des Todes sind, betrachtet Fieskos Tändeleien an Julias Putztisch fast mit einer Art mitleidiger Regung: „Der arme, sorglose Wicht!“ während der Zuschauer so gut wie Fiesko weiß, daß das unabweisliche Todesschicksal schon unmittelbar hinter ihm steht.

Der vierte Akt zeigt uns den Beginn des Aufruhrs. Die eingeladenen Gäste versammeln sich in Fieskos Schloßhof, unruhig, nicht wissend, was geschehen soll. Endlich erscheint er selbst und setzt ihnen in begeisterter Rede seinen Plan auseinander. Alle sind entflammt, die Handlung kann beginnen. Da plötzliche, unerwartete Unterbrechung: Kalkagno berichtet, daß der Mohr die ganze Verschwörung an Andreas Doria verraten habe. Fiesko hatte ihn im vorigen Akte, nachdem er ihm die letzten Aufträge gegeben, „fremd und verächtlich“ entlassen, der Mohr hat sich gerächt. Die Verzweiflung ist allgemein, Fiesko selbst hält nur mit Mühe seine Fassung aufrecht; da nahen die Abgesandten Dorias mit dem Mohren: Andreas wird diese Nacht ohne Leibwache schlafen. Nach kurzer Aufwallung, die ihm befiehlt, Großmut mit Großmut zu vergelten, besinnt er sich, daß das Unternehmen, welches Genua frei machen soll, deshalb nicht aufgegeben werden kann. Alles wird verabredet, Verrina soll, sobald der Hafen in seiner Gewalt ist, das Zeichen mit der Kanone geben. Die übrigen gehen in Fieskos Festsäle, wo er noch der Gräfin Julia in grausamer Weise die Augen öffnet. Jetzt erst erfährt Leonore, um was es sich handelt; verzweiflungsvoll beschwört sie, von ängstlicher Ahnung befangen, den geliebten Mann, abzustehen von seinem furchtbaren Vorhaben, sie fühlt, daß Liebe und Herrschsucht in einem Herzen nicht Platz haben, und ahnt für sich selbst ein schreckliches Schicksal. Aber vergebens, die Kanone ertönt, Fiesko stürzt an die Spitze der Seinen, der Aufruhr bricht los.

Der fünfte Akt führt uns mitten in den Tumult hinein. Fiesko sucht in Vermummung Andreas Doria zur Flucht zu be-

wegen, der auch endlich, von seiner deutschen Leibwache geschützt, entflieht. Bourgognino ersticht Gianettino, den Entehrer seiner Berta; Scharlachmantel und Federhut des Erschlagenen bleiben auf der Bühne liegen. Jetzt tritt Leonore auf, in Mannskleidern, schwärmend, außer sich, ohne Besinnung; die Angst um Fiesko hat sie hinausgetrieben. Sie findet Gianettinos Anzug, wirft ihn um und fällt von ihres Gatten eigener Hand, der in ihr seinen Todfeind niederzustoßen meint. Die Tyrannen sind besiegt, im Triumph kommt eine Botschaft nach der andern dem stolzen Sieger zu; er rüstet sich, die Herzogskrone zu empfangen, als er plötzlich des fürchterlichen Irrtums gewahr wird. Entsetzlich ist die Erschütterung und Verzweiflung seiner Seele, aber er ringt sich durch, er überwindet auch dies und will „Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah.“ Aber wir wissen seit dem dritten Akte, daß hinter ihm sein Schicksal lauert in Gestalt des eisernen Verrina. Verrina liebt ihn wirklich innig und heiß, wie einen Sohn, aber die Idee der Freiheit steht ihm höher als des Herzens Neigung: er bittet ihn, vom Diadem zu lassen, er fleht ihn an, er weint, er beugt sein Knie, das doch nie vor einem Menschen sich bog. Alles umsonst; da ist sein Entschluß nicht zu ändern. Der Mantel fällt und der Herzog nach. „Ertrunken“ ist Fiesko, oder „ertränkt,“ wenn das hübscher lautet. Andreas kehrt zurück, alles ist aus.

2. Einheit der Handlung.

Die Zeitrechnung ist folgende: Der erste Akt beginnt spät abends, und zwar am 30. Dezember 1546, und schließt in den Morgenstunden des 31. Der zweite Akt spielt nicht an diesem Tage weiter, sondern er fängt morgens am 1. Januar 1547 an, da seit I 9, wo der Mohr sich um „früh vier Uhr“ von Fiesko trennte, in II 4 „dreißig Stunden verflossen“ sind, und füllt diesen ganzen Tag. Die drei letzten Akte spielen alsdann am 2. Januar, und das Stück schließt in der darauffolgenden Nacht, der „dritten „Jännernacht,“ wie Andreas V 14 sagt. Das

Ganze umfaßt demnach wenig mehr als dreimal vierundzwanzig Stunden. Auffallend ist hierbei, daß der zweite Tag (31. Dezember) außer den Szenen bei Verrina (I 10—13) für die Handlung völlig unbenutzt bleibt; er ist offenbar nur deswegen vom Dichter eingeschoben, weil der Mohr von I 9 bis II 4 Zeit braucht, um die Stimmung in Genua, die „Witterung des Staates“ zu belauschen. Dadurch entsteht der Mißstand, daß Verrina und die Seinen ihren Plan mit dem Bilde, den sie I 13 fassen, ohne ersichtlichen Grund einen vollen Tag aufschieben, obwohl es bei ihrem Aufbruch klingt, als wollten sie sich stehenden Fußes zu Fiesko begeben. Gustav Kettner, der dies hervorgehoben hat*), weist darauf hin, daß sich auch im übrigen gerade in den Szenen mit dem Mohren mehrfach Zeitangaben finden, die mit dem sonst überaus genau festgehaltenen Verlauf der Zeit nicht stimmen.**) Er schließt daraus, daß der Mohr ursprünglich nur in der zweiten Hälfte des Stückes (wo solche Unzuträglichkeiten nicht vorkommen) von größerer Bedeutung gewesen sei, und daß dies Motiv erst später „weiter rückwärts

*) Weimarer Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte III (1890), S. 556.

**) Es sind besonders drei Punkte: 1. Die Zeitangabe I 9 „Jetzt ist's früh vier Uhr“ stimmt nicht recht mit den voraufgehenden Szenen, wonach es I 6 erst „Mitternacht wird“ und I 8 „fünfzig Minuten auf Mitternacht“ ist. Der Verlauf ist überraschend schnell. 2. II 12 geht Lomellin fort, um Julia auf ihrer Ausfahrt zu begleiten, wenige Minuten nachher III 14 kommt er zurück und hat inzwischen dem ganzen Verlauf des entdeckten Mordversuchs des Mohren beigewohnt. 3. Im dritten Akt spielen die Szenen 2—3 früh bei Sonnenaufgang, 5 nach Mittag (Sacco: „Die Sonne geht schon bergunter“). Dazwischen steht die Mohrenszene, in der es „Schlag 10 Uhr“ ist. Das sieht in der Tat wie ein nachträglich eingeschobenes Bindeglied aus, das nach beiden Seiten nicht recht anschließt. Doch findet sich freilich etwas ganz Ähnliches auch im zweiten Akt in Szenen, die mit dem Mohren nichts zu tun haben. Denn II 17 ist es noch heller Tag, so daß Romano die Fenstervorhänge für das Licht ordnet, was im Januar eine recht frühe Nachmittagstunde voraussetzt, und unmittelbar darauf II 18 heißt es: „Über dem ernsten Gespräch hat uns die Nacht überrascht. Genua liegt schlafen. Der Tyrann fällt erschöpft von den Sünden des Tages nieder.“

verfolgt worden sei," woraus sich diese Erscheinung erkläre. Die Beobachtung ist scharfsinnig und seine Beweisführung in vielen Punkten überzeugend. Trotzdem aber kann kein Zweifel sein, daß Schiller, nachdem er einmal jene „dreißig Stunden" eingeschoben hatte, dies festhielt und den handlungslosen Tag von dem Tag des zweiten Aktes deutlich unterscheidet, also keineswegs zwei verschiedene Zeitberechnungen unvermittelt ineinandergeschoben hat. Kalkagno und Sacco holen I 11 Verrina zur Senatorenwahl ab (die danach auf den 31. Dezember vom Dichter gesetzt ist, in Übereinstimmung mit Häberlin*): „Zu Ende des Christmonats"); dagegen im zweiten Akt (1. Januar) findet nicht Senatorenwahl statt, die wir uns vielmehr am Zwischentage zu denken haben, sondern Prokuratorwahl; zur ersteren „strömt der ganze Adel nach dem Rathause" (I 10), also zwanglos, bei der andern findet ein feierlicher „Zug nach dem Rathause" statt (II 2), den die Gräfin Julia von Fieskos Palast ansehen will. I 6 sagt Gianettino: „Morgen ist Spiel bei Doria, und Fiesko ist geladen." Davon ist im zweiten Akt keine Rede, das liegt ebenfalls am Zwischentage, wo auch Fiesko der Gräfin seinen Palast angeboten haben wird. Im Interesse der Gräfin kann übrigens dieser Tag ebenfalls nur erwünscht sein, da sie sonst unmittelbar nach dem nächtlichen Ballfeste wieder so früh aufsein müßte. Wenn endlich Fiesko II 17 zu Verrina sagt: „War's nicht seit dem letzten Ball, daß ich meinen Verrina entbehrte," so sind diese Worte jedenfalls leichter begreiflich, wenn der Ball vorgestern war, als wenn sie sich erst vor wenig Stunden getrennt haben. Es ist schlechterdings keine Stelle im ganzen Stücke, die uns berechtigte, eine Verwechslung der beiden Tage durch den Dichter anzunehmen; ein Widerspruch findet sich innerhalb der nun einmal dem Mohren zuliebe veränderten Zeitrechnung nicht.

Daß die Handlung des Stückes, im ganzen betrachtet,

---

*) „Gründliche historisch politische Nachricht von der Republik Genua." Leipzig und Hannover 1747.

einheitlich ist, bedarf keines Nachweises: es dreht sich alles um das eine Ziel, das Fieskos Ehrgeiz sich gesetzt hat. Von besonderer Bedeutung ist das Drama für Schillers eigene Entwicklung darum, weil es sein erster Versuch auf dem Gebiete ist, auf welchem er später seine größten und reifsten Werke schuf und die höchste Meisterschaft erreichte, auf dem Gebiete der historischen Tragödie. Herder in der Adrastea (Suphan 23, S. 376) bezeichnet es als Aufgabe des historischen Dramas, daß „der verworrene Knäuel einer Begebenheit nicht nur nach Zeiten und Sitten dargestellt wird, nicht nur aus Grundsätzen, Meinungen und Leidenschaften entwickelt, sondern diese alle auch unter eine hohe, reine Vernunft gebracht und zu einem Zweck, mittelst eines Fadens geleitet werden, den im Namen des Schicksals sein Bote und Verkündiger, der Dichter festhält." Um dieser Forderung gerecht zu werden, muß der Dichter aus der reichen, oft fast unendlichen Fülle von Begebenheiten, die ihm die Geschichte bietet, diejenigen herausgreifen und, wenn es nötig ist, verbinden und ergänzen, welche sich zur dramatischen Einheit übersichtlich und wahrscheinlich zusammenfügen lassen. Schiller zeigt von vornherein für solche Gestaltung des Stoffes ein außerordentliches Geschick. Mit sicherer Hand weiß er wegzulassen und zuzufügen und doch immer der historischen Überlieferung nahe genug zu bleiben. Wie wichtig war es z. B. schon, daß er die beiden Brüder Fieskos, Girolamo und Ottobuono, die in der Verschwörung eine Rolle spielten, indem der erstere u. a. vier vom Papste abgetretene Galeeren kommandierte, aus dem Drama gänzlich fortließ. Fiesko mußte allein stehen: Helfer dieser Art, zumal Brüder, konnten leicht Vertraute werden, was in das Bild des Mannes, dessen Stolz es ist, „den ungeheuren Quader ohne Menschenhilfe zu wälzen" (III 4), nicht gut hineingepaßt hätte.

Selbst Äußerlichkeiten sind hier oft von Wichtigkeit: Fieskos Palast lag außerhalb der Stadt, was zwar für die Verschwörung günstig, aber für den Zusammenschluß der dramatischen Handlung nicht recht brauchbar war. Darum denkt ihn sich Schiller

offenbar mitten in der Stadt, sonst könnten die Bürger im zweiten Aufzuge in ihrer Erregung nicht gleich zu ihm gelangen und „die Treppe heraufstürmen;" auch könnte man sonst vom Palast aus nicht den Zug ins Rathaus sehen (II 2). Gianettino Doria war Gatte und Vater, seine Schwester war mit Fieskos Schwager Giulio Cibo vermählt. Man sieht ohne weiteres, wie diese Verhältnisse das Bild des Haupthelden verändert haben würden: daß Fiesko, von dem auch die Geschichte berichtet, er habe die Augen Dorias durch ein leichtsinniges und wollüstiges Leben getäuscht, gerade die Schwester Gianettinos sich zum Zielpunkte seines tückischen Spiels ausersieht, ist dramatisch unentbehrlich; wie beleidigend aber, wenn diese Dame ihm verschwägert gewesen wäre. Andreas Doria war nicht Doge, nicht Herzog: Kaiser Karl, der ihm für treue Dienste verpflichtet war, trug ihm die fürstliche Gewalt über Genua an; die Vaterstadt selbst wollte ihn zum lebenslänglichen Dogen machen, aber er schlug es aus, da er, wenn er im Dienste des Kaisers bleibe, nicht Doge sein könne, ohne Genua den Schein einer Abhängigkeit zuzuziehen. Diese Seelengröße des alten Seehelden hat Schiller in seiner Charakterzeichnung sehr schön hervortreten lassen, aber mit dem Scharlach mußte er notwendig Oheim und und Neffen bekleiden, damit die Verschwörung ein sichtbares Ziel habe. Gianettinos Mordanschlag gegen Fiesko ist geschichtlich unsicher, und es wird nichts Genaues davon berichtet: mit wie frischer Genialität hat Schiller dies Motiv aufgegriffen, dramatisch äußerst wirksam verwertet und dazu die vortreffliche Rolle des „konfiszierten Mohrenkopfes" erfunden, die einzige unter den wichtigeren Personen des Stückes, die ganz auf des Dichters Rechnung kommt (außer Verrinas Tochter Berta). Ebenso tritt uns an vielen anderen Stellen bei einer Vergleichung des Dramas mit der geschichtlichen Überlieferung eine Fülle von Punkten entgegen, welche die gestaltende Hand des Dichters zeigen; fast überall leuchtet die Zweckmäßigkeit der Änderungen sofort ein, und dies ist es, was ihnen ihre dramatische Berechtigung giebt. „Die Freiheiten," sagt Schiller selbst in der

Vorrede, „welche ich mir mit den Begebenheiten herausnahm, wird der Hamburgische Dramaturgist entschuldigen, wenn sie mir geglückt sind.“

Die wichtigste Abweichung besteht bekanntlich in dem Schluß des Ganzen, da in der Geschichte der Tod Fieskos ein Werk des Zufalls ist. „Die wahre Katastrophe,“ heißt es ebenfalls in der Vorrede, „worin der Graf durch einen unglücklichen Zufall am Ziel seiner Wünsche zu Grunde geht, mußte durchaus verändert werden, denn die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht. Höhere Geister sehen die zarten Spinneweben einer Tat durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen und vielleicht an die entlegensten Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen, wo der Mensch nichts als das in freien Lüften schwebende Faktum sieht. Aber der Künstler wählt für das kurze Gesicht der Menschheit, die er belehren will, nicht für die scharfsichtige Allmacht, von der er lernt.“ Daß der Zufall durchaus unbrauchbar war, wird niemand leugnen, und es war eine sehr seltsame Vorstellung Hoffmeisters, daß sich Schiller in der Theaterbearbeitung trotzdem zu diesem, von ihm selbst in den angeführten Worten als schlechterdings undramatisch bezeichneten Ausgange „bequemt“ hätte.

Vielmehr ist es augenscheinlich, daß erst durch diese Änderung der Stoff die Eigenschaften erhielt, die wir oben als für das Wesen des Tragischen erforderlich erkannten, daß nämlich der Tod des Helden ein notwendiges Ergebnis seines Charakters und seiner Handlungsweise sei. Und zwar hat Schiller gerade in unserem Stücke den Augenblick, der unserer Phantasie dies Tragische des Verlaufs der Handlung aufdrängt, besonders wirkungsvoll vorbereitet. Das Unternehmen Fieskos erscheint zunächst als ein solches, das die Wahrscheinlichkeit des Gelingens für sich hat und an sich selbst für den Helden nicht notwendig todbringend ist; zur Tragödie wurde das Stück durch Erfindung zweier Umstände, erstens daß Fiesko von Ehrgeiz getrieben selbst nach der Krone strebt, und zweitens, daß ein Republikaner da

ist, der ihn eben deswegen töten muß. Beides läßt uns des Dichters ausgezeichnete Kunst in den ersten Akten nur ahnen. Fieskos Charakter muß uns zwar von vornherein zeigen, daß dieser Mann, wenn er das kühne Spiel gewinnt, seinesgleichen in Genua nicht dulden kann, und wer daran noch zweifelte, den müßte die Tierfabel II 8 überzeugen mit ihrem Hinweis auf das eine Oberhaupt, dem alle huldigten: „Aber, Genueser, es war der Löwe!" Trotzdem ist dies doch immer gewissermaßen nur verhüllt ausgesprochen. Verrinas Gestalt andrerseits muß es uns ebenfalls zur Gewißheit machen, daß er zum Schutze der repuplikanischen Freiheit vor keiner Tat zurückbebt, aber gesagt ist auch hier noch nichts. Nun ist es ausnehmend eindrucksvoll, wie uns auf beiden Seiten das deutlich machende Wort gegeben wird: zuerst sehen wir II 19, wie in Fiesko selbst noch Streit der inneren Triebe ist, und wie die selbstlose Tugend in augenblicklicher Wallung scheinbar den Sieg davon trägt; sein Herz schwillt bei dem Gedanken, daß ein Diadem erkämpfen groß sei, es wegwerfen göttlich; daß Genua frei sein solle und er nichts als Genuas glücklichster Bürger. Unmittelbar darauf, III 1, hören wir Verrinas Entschluß: „Fiesko muß sterben." Wirkt es nun bei seinen Worten „den Tyrannen wird Fiesko stürzen, das ist gewiß; Fiesko wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser," außerordentlich spannend, daß wir soeben gesehen haben, wie der Held diesen ihm tödlichen Ehrgeiz niederkämpfte, so daß einen Augenblick die Möglichkeit seiner Rettung noch aufzuleuchten schien, so ergreift uns alsbald sein Monolog III 2 mit der vollen Gewißheit des unabwendbaren tragischen Ausgangs, da wir sehen, wie sich der unbeugsame Wille, Herrscher zu sein, mit innerster Notwendigkeit aus der Tiefe seines Gemütes emporringt, und wir somit in der unverrückbaren Anlage seines Charakters die Quelle seines nunmehr entschiedenen Unterganges erkennen. Bei allem, was er von da ab tut, sehen wir den Tod hinter ihm stehen, und fühlen, daß, je kühner sein Entwurf, je königlicher seine Hoffnung, je glänzender sein Gelingen ist, um so sicherer er sich selbst sein Grab gräbt.

Hiernach zeigt der Verlauf der Handlung ebenso wie die Gestaltung des Hauptcharakters in ihren für die Handlung wesentlich bestimmenden Zügen in unserem Drama eine außerordentliche Klarheit und Sicherheit. Wir wissen ganz genau, was Fiesko will, und begreifen, daß er es wollen muß; wir wissen beides ebenso genau von Verrina und empfinden die Notwendigkeit des tödlichen Zusammentreffens ihrer Bestrebungen. Um so befremdender ist, daß namhafte Kritiker gerade hier Anstoß genommen haben. So behauptet Hermann Hettner in seiner Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert III 1, S. 358, es sei „dem jungen Dichter nicht gelungen, die Grundidee zur festen Klarheit herauszuarbeiten," vielmehr „liegen zwei sich widersprechende Motive wirr und störend nebeneinander." Es sei kein Zweifel, so führt er des weiteren aus, daß „der rousseaubegeisterte Jüngling es auf Verherrlichung republikanischer Größe und Freiheit abgesehen hatte," aber der geschichtliche Stoff habe dieser Auffassung die unüberwindlichsten Hindernisse entgegengestellt, der Dichter habe eine siegende Revolution schildern wollen und die Geschichte habe ihm nur eine scheiternde und besiegte geboten. — Aber wie seltsam ist es schon, die Verherrlichung republikanischer Freiheit und die Vorführung des Scheiterns der Revolution „zwei sich widersprechende Motive" zu nennen; denn warum sollte der Dichter nicht das Mißlingen eines edlen und preiswerten Unternehmens zum Gegenstande seiner Tragödie machen können? Aber vor allem spricht sich in jenem Tadel eine schiefe Grundansicht von der Dichtung aus: es ist ja allerdings leicht zu sehen, daß der Dichter des Fiesko mit der vollen Neigung seines Herzens auf seiten der republikanischen Freiheit steht, aber es ist durchaus verkehrt zu sagen, der Zweck der Dichtung sei die Verherrlichung dieses Geistes; das konnten schon Schillers eigene, auch von Hettner angeführte Worte lehren, Fiesko sei ein Gemälde des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes (Brief an Dalberg vom 16. November 1782). Nicht Genuas Schicksal ist dem Dichter der Mittelpunkt (eine bloße politische Idee wird selten ein Drama machen), sondern

Fieskos Schicksal. Daß er an dem ungebändigten Triebe seines Ehrgeizes zu Grunde gehen und deshalb sein Unternehmen scheitern muß, ist vom ersten Auftritt bis zum letzten der folgerichtig im Auge behaltene Zielpunkt. Es ist also ganz unzutreffend, wenn Hettner einen Abfall von der eigentlichen „Grundidee“ und ein „ratloses Schwanken“ des Dichters darin findet, daß er mehrere der Verschworenen als unsaubere Gesellen darstellt; diese Charakterzeichnung Saccos und Kalkagnos wäre freilich auch selbst unter Hettners irriger Annahme tadellos, so daß demnach seine Behauptung doppelt verkehrt ist.

Die schärfsten Worte aber richtet der Kritiker gegen den Schluß des Stückes, indem er sagt, daß Verrinas Wort: „Ich gehe zum Andreas,“ welches die „Ergebnislosigkeit des ganzen Aufstandes“ ausspreche, zwar die Geschichte in ihr Recht einsetze, aber „den eigensten Nerv der Dichtung, die Einheit und Folgerichtigkeit der Idee plump durchhaue und den beabsichtigten Eindruck derselben von Grund aus aufhebe.“ Nach der obigen Entwicklung sehen wir den Nerv der Dichtung an einer ganz andern Stelle, nämlich in Fieskos tragischem Schicksal, welches mit vollster Einheit und Folgerichtigkeit durchgeführt ist und natürlich durch Verrinas Schlußwort gar nicht berührt wird. Wir könnten also Hettners starke Behauptung auf sich beruhen lassen; indes möchte doch vielleicht mancher Leser meinen, es liege etwas Wahres darin, daß der Eindruck der „Ergebnislosigkeit“ den Schluß für unser Empfinden herabdrücke; denn wirklich hat man auch sonst den Vorwurf ausgesprochen, durch Fieskos Tod und Andreas' Rückkehr werde der Inhalt der ganzen Tragödie wieder rückgängig gemacht, sie erscheine danach als ganz nichtig, als ein reiner Schlag ins Wasser. Aber ein solches Urteil ist außerordentlich oberflächlich. Von Hettners republikanischem Standpunkte aus könnte man sogar gerade im Gegenteil behaupten, das Stück würde ergebnislos sein, wenn Fiesko am Leben bliebe, denn Genua hätte dann nur einen Tyrannen mit einem andern (und sogar „gefährlicheren“) vertauscht. So aber ist in der Tat das Berechtigte und Große in

seinen Bestrebungen zum Siege durchgedrungen: Gianettino ist tot, der eigentlich schuldige Tyrann ist gefallen. Schiller hat den aufmerksamen Leser deutlich genug in den Stand gesetzt, in Andreas' Rückkehr nicht die Wiederkehr der alten Tyrannei zu sehen. Andreas hat mit berechtigtem Stolze darauf hingewiesen, daß er „achtzig alt und Genua glücklich" sei; wir kennen seine Gesinnung aus seinen Worten gegen Gianettino, als dieser „wie ein Gassenjunge auf den Gesetzen trampelte," wir wissen, daß sein „Mausoleum, seine einzige Pyramide" die Liebe der Genueser sein soll, wir haben von Leonore gehört, daß es „eine Wollust ist, ihm gut zu sein," und aus Fieskos eigenem Munde, daß es „schwerer ist, ihm zu gleichen als ihn zu stürzen."

Alle diese Züge hat doch der Dichter nicht ohne Absicht zusammengetragen, und sie genügen vollständig, um uns *politisch* so weit zu beruhigen, daß in keinem Falle fernerhin in Genua Gesetz und Sitte frech verhöhnt werden wird. Ebendarum geht auch Verrina zum Andreas: er weiß so gut wie der Zuschauer, daß es außer Fiesko keinen Menschen giebt, der dem Andreas das Szepter entwinden könnte; hätte er gedacht, daß die Freiheit ohne Fiesko, etwa durch ihn selber, hergestellt werden könne, so hätte er um jenen weder so eifrig geworben noch so tief geklagt. Nun der Einzige abgefallen ist und durch Verrina den Tod gefunden hat, so wird dieser, gewiß schweren Herzens, zum Frommen des Vaterlandes die bittere Entsagung üben, sich dem Andreas zu beugen; daß er mit Sacco und Kalkagno nicht die Republik herstellen kann, leuchtet ihm wie uns ein; die Charakterzeichnung dieser beiden ging also ebenfalls aus dem Plan des Ganzen höchst folgerichtig hervor. Nur Fieskos unvergleichliches Genie und die unbegrenzte Macht seiner Persönlichkeit über Adel und Volk hätten, wäre er der Freiheit treu geblieben, die Kluft füllen können. Solchen Ausblick in die Zukunft, bei dem unsere Phantasie zur Ruhe kommen kann, ist uns der Dichter zum Schluß seines Werkes allerdings schuldig, wenn auch die eigentliche *poetische* Befriedigung immer nur vom Schicksal des Haupthelden abhängen wird. Es ist hiernach gar nicht daran

zu denken, daß Verrinas letztes Wort den „eigensten Nerv der Dichtung plump (!) durchhaue.“ Richtigere Auffassung der „Grundidee“ mußte von so häßlichem Ausdruck so unbegründeten Urteils zurückhalten.

Die Absicht des Dichters ist so klar und zugleich künstlerisch so vortrefflich ausgeführt, daß solche Mißverständnisse als sehr sonderbar erscheinen. Ich kann deshalb auch einem so gründlichen Gelehrten wie Minor in der Beurteilung unseres Stückes nicht zustimmen, da er ganz auf Hettners Standpunkt steht. In seinem ausgezeichneten Buche, das für jeden Schillerforscher eine Fundgrube der Belehrung ist, tadelt er II, S. 45, daß „der Konflikt, in welchem Fiesko zu Grunde gehe, ein ganz anderer sei als der, welcher uns das ganze Stück hindurch beschäftigt“ habe. „Die Handlung der ersten vier Akte,“ sagt er, „ist auf ein Befreiungsstück angelegt; und zu Ende des fünften kommt plötzlich ein Kampf des Ehrgeizes mit dem wahren Patriotismus zum Vorschein, welcher die Sache entscheidet.“ Aber unmöglich kann ein Leser, der den Helden auch nur in einer einzigen Szene kennen gelernt hat, sich der Täuschung hingeben, Fiesko wolle nach Sturz der Doria Genua zu einer freien Republik machen. Wenn Schiller je einen Charakter geschaffen hat, dem vom ersten Auftreten an das „Herrschersiegel“ auf die Stirn gedrückt ist, und der sich deshalb mit innerer Notwendigkeit auch den „Herrschplatz“ erobern muß, so ist es Fiesko. Sich anderen unterordnen oder auch nur gleichstellen, ist ihm einfach unmöglich: „Es geht ihm wider die Natur, er kann's nicht.“ Das hat der Dichter scharf und unverkennbar in die Gestalt gelegt, so ist sie offenbar konzipiert gewesen vom ersten Augenblick an. Und daß der Gegensatz zwischen ihm und Verrina nicht „plötzlich im fünften Akt zum Vorschein kommt,“ sondern von langer Hand vorbereitet ist, haben wir oben besprochen. Es ist unverständlich, wenn Minor S. 44 sagt, der letzte Auftritt, „die Gegenüberstellung des Fiesko und des Verrina,“ komme „unerwartet.“ Freilich die Szene III 1, die diesem Urteil schnurstracks widerspricht, indem Verrina seine blutige Absicht ausdrücklich enthüllt, erklärt

er für „unorganisch.“ Wahr ist, daß sie sehr wahrscheinlich späteren Ursprungs ist, da ja bekanntlich die ganze Verrinakatastrophe nicht von Anfang an im Plane des Dichters feststand. Wenn aber Minor weiter bemerkt, die Szene sei höchst „ungeschickt angesetzt,“ nachdem Fiesko „unmittelbar vorher seine ehrgeizigen Neigungen niedergekämpft“ habe, so beruht dies eben auf der unrichtigen Grundansicht von Fieskos Charakter. Der Dichter hat reichlich dafür gesorgt, daß wir wissen: die schwärmerische Aufwallung selbstloser republikanischer Tugend ist ein fremder Tropfen in seinem Blute, der sofort wieder verschwindet, oder er wäre nicht Fiesko. Verrina kennt ihn in diesem Augenblicke besser als er sich selbst. Unter diesem Gesichtspunkte konnte die Szene, die nun nach Erfindung des jetzigen Schlusses dramatisch unentbehrlich war, gar nicht wirkungsvoller eingegliedert werden. Sie ist ein organisches Glied des Ganzen, denn sie geht aus dem Gegensatz der beiden Charaktere Fieskos und Verrinas notwendig hervor. Übrigens aber enthält das Stück auch sonst Züge genug, die es schlechthin unmöglich machen, in Fiesko den Vertreter reiner republikanischer Gesinnung zu sehen und also an ein „Befreiungsstück“ zu denken. Wir haben vielmehr ein „Gemälde des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes“ vor uns, und diese Idee ist einheitlich und mit bewunderungswürdigem Kunstverstande durchgeführt.

3. Verknüpfung der Handlung.

Wenn hienach die Hauptsäulen, auf denen das Gebäude beruht, in unserem Stück fest und sicher gebaut sind, so erheben sich doch gegen die Verknüpfung und Begründung der Handlung im einzelnen manche Bedenken; nicht alle Teile der Dichtung gehen gleich folgerichtig auf das Hauptziel los. Hierher rechne ich z. B. das Verhältnis zwischen Kalkagno und Leonore: es hat keinen merklichen Einfluß auf die Handlung, ich habe es oben bei Darlegung des dramatischen Ganges ohne Schaden gänzlich übergehen können; es soll wohl nur dazu dienen, einen der Verschworenen zu charakterisieren im Gegensatz zu dem rein-

und edeldenkenden Verrina. Doch hätte die Niedrigkeit von Kalkagnos Gesinnung leicht auch anders gezeigt werden können. Den Dichter bestimmte vielleicht die Absicht, im letzten Akte an der Leiche Leonorens den grellen Eindruck von Fieskos wilden Reden noch zu verschärfen, vielleicht auch, Fieskos Vertrauen zu seiner Gattin durch die Tat zu rechtfertigen, wenn er II 16 sagt, seines Weibes Tugend und sein eigener Wert seien ihm Bürgschaft genug. Aber alles dies dürfte schwerlich ausreichend sein, um die an sich recht unangenehmen Szenen zu rechtfertigen.

Ähnlich ist es mit dem Auftritt im Anfang des zweiten Aktes zwischen Julia und Leonore, der der Handlung gar nicht dient, höchstens der weitern Zeichnung des Verhältnisses zwischen den beiden Frauen. Aber dies war ja ohnehin schon völlig klar und kann nicht die Einfügung der häßlichen Szene begründen, in der sich Leonore gewiß nicht fein, Julia aber so pöbelhaft benimmt, daß man deutlich empfindet, wie fern der gebildete Unterhaltungston vornehmer Kreise, der selbst bei ausgesuchter Bosheit doch immer die Form beobachtet, dem jugendlichen Dichter lag. Wendungen wie „Abgeschmackt!“ „das ist eine häßliche Unart, die Sie schwerfällig und albern macht,“ „das war ein Schelm oder ein Dummkopf, der Sie dem Fiesko kuppelte,“ „gutes Tierchen!“ und so vieles andere kann man sich in den „Assembleen des guten Tons,“ in den „delikatesten Zirkeln“ schwerlich vorstellen: und nun gar unter Damen! Schiller fühlte dies auch selbst. Er schreibt an Dalberg unterm 29. September 1783: „Ich muß bekennen, daß ich an den zwei ersten Szenen des zweiten Aktes mit einer Art Widerwillen gearbeitet, der nunmehr dem feinern Leser nur zu sichtbar geworden ist.“ Zwischen diesem Briefe und der Abfassung liegt ein Zeitraum von über einem Jahre, und er hatte inzwischen, in Bauerbach und in Mannheim, edlere und feinere Weiblichkeit kennen gelernt. Er fügt an Dalberg, da er damals mit der bühnenmäßigen Bearbeitung beschäftigt war, hinzu: „Zum guten Glück fallen diese zwei Szenen *unbeschadet des Stückes*

in der Umarbeitung ganz weg.“ Schade, daß er sie nicht auch in der veröffentlichten Fassung strich.

Nicht ohne Bedenken und dabei von weit tieferer Bedeutung ist auch die ganze Szenenreihe, die sich um Bertas Entehrung dreht. Die Frage ist, ob die Szenen für die Handlung ein notwendiges Glied sind, ob sie wirklich das Steinchen ins Rollen bringen, denn dazu scheinen sie doch erfunden zu sein. Sieht man aber genauer zu, so ist diese Absicht keineswegs erreicht; vielmehr bleibt die ganze Episode trotz der starken Leidenschaften und Antriebe, die in ihr zur Darstellung kommen, ohne unmittelbaren Einfluß; das Ziel des Dramas, das der äußeren Handlung wie das tragische Ziel, würde auch ohne sie erreicht werden, und Düntzer hat recht, wenn er sie S. 75 ein „an sich überflüssiges Motiv“ nennt, wodurch freilich der erste Akt einen sehr wirkungsvollen Schluß gewinne. Es ist unbegreiflich, wie Julian Schmidt III, S. 31 behaupten konnte, die Szene bilde „den Mittelpunkt des Stückes.“ Der Kritiker kann, wie so oft, nur nach allerflüchtigster Erinnerung geurteilt haben. Auch Palleskes Bemerkung ist nicht zutreffend, Schiller habe Emilia Galotti „das selbständige Familiendrama als Motiv einer politischen Erhebung in sein Stück aufgenommen,“ was er „eine geniale Idee“ nennt. Denn dies gerade vermißt man; keineswegs kommt die Verschwörung dadurch in Gang, obgleich Verrina allerdings sagt: „Wer wird nun noch von Aufschub schwatzen?“ Dies sind eben bloße Worte; tatsächlich überwiegt Fiesko und sein Tun und Lassen so ungeheuer alles andere, daß, wenn er jetzt nicht eingriff, alles ruhig weiter geschlichen wäre, und wenn Gianettino noch zehn solche Schandtaten ausgeführt hätte. In Fieskos Kopf ganz allein liegt die Entscheidung. Er aber wird durchaus nicht durch Bertas Geschick bewogen, von dem er vielmehr kein Wort erfährt. Die Verschworenen machen den ziemlich seltsamen und jedenfalls völlig fehlschlagenden Versuch, durch das Bild auf ihn zu wirken, aber Bertas wird dabei nicht gedacht; natürlich würde ja auch die Erwähnung ihres Schicksals nicht den geringsten Einfluß auf sein Handeln aus-

üben. Er handelt nur, weil er fertig ist und weil er durch den Mohren hört, daß sein Gegner zum tödlichen Schlage aus- holt. Daß dem so ist, wie es der Augenschein lehrt, ist dra- matisch vortrefflich und der Situation wie dem Charakter des Helden in jeder Hinsicht entsprechend. Aber wozu dann die be- dauernswerte Berta?

Wenn hiernach der Grund für diese Erfindung nicht in dem Bestreben liegen kann, der dramatischen Handlung durch eine erschreckende Freveltat einen kräftigen Anstoß zu verleihen, so ist doch andrerseits Schiller schon in seinen Jugenddramen ein zu überlegender Künstler, als daß dieser Teil der Handlung, von dem die Geschichte nichts darbot, ohne bestimmten nachweisbaren Zweck eingeschoben sein sollte. Zunächst ist es offenbar, daß die Szenen den Zustand des Staates, in dem Gesetz und Zucht mit Füßen getreten werden, sowie den Charakter des frechen Macht- habers, der sich ungestraft solches erlauben darf, dramatisch ver- anschaulichen sollen; sonst würden sie sicherlich nicht so breit und wirkungsvoll ausgeführt worden sein. Wir erhalten ein ganz anderes Bild von Genua und begreifen, daß eine Verschwörung zum Sturz dieses gewissenlosen Buben auf den Beifall aller ehrenwerter Männer rechnen kann. Auch wirft der empörende Vor- gang andrerseits auf Verrinas Charakter ein tiefes Streiflicht: die Gestalt des eisernen Republikaners nimmt dadurch noch an düsterer Schwermut und schreckhaftem Ernst zu, so daß wir ihm unter dem Eindruck einer so furchtbaren Erfahrung um so eher den blutigen Entschluß der Katastrophe zutrauen. Dieser be- deutsame Stimmungsgehalt dürfte in der Tat, trotz der man- gelnden ursächlichen Verknüpfung mit dem Gange der Handlung, die Einfügung der Episode begreiflich machen.

Außerdem aber konnte dem Dichter auch an sich die Ein- führung der beiden jugendlichen Gestalten Bourgogninos und Bertas als wünschenswert erscheinen. Wie nach einem Aus- druck Freytags Max Piccolomini „dem zwingenden Bedürfnis einer hellen Gestalt in den düsteren Gruppen" seine Entstehung verdankt, so wollte Schiller hier den stark vertretenen realen

Mächten in unserm Stück ein ideales Gegengewicht geben. Es ist mit der Beurteilung dieser beiden Liebespaare seltsam gegangen: das Wallensteinsche ist oft für ein entbehrliches Beiwerk erklärt worden (z. B. von Vilmar, von Julian Schmidt u. a.), Berta dagegen hat man meist als wesentlichen Bestandteil oder wohl gar als „Mittelpunkt" des Dramas betrachtet. Und doch ist genau das Gegenteil der Fall. Max und Thekla sind niet- und nagelfest mit dem ganzen Kunstwerk verbunden, und nicht bloß die Handlung, sondern auch Wallensteins Charakter wäre ohne sie ein anderer; durch Herausschneiden der beiden Figuren würde das Stück zerstört. Dagegen im Fiesko könnte man alles, was sich auf Bertas Entehrung bezieht, wegschneiden, und es würde dadurch weder die Handlung im ganzen noch Fieskos Charakter berührt. Nur in der Zeichnung der schwülen, gewitterschweren Stimmung sowie in dem zuletzt angeführten mehr technischen Grunde liegt die Berechtigung der Episode.

Daß der Dichter ihr aber gerade diese Gestalt gab, dazu könnte der Entstehungsgrund, gleichsam der Keim, aus dem sie hervorsproßte, vielleicht noch anderswo liegen. Offenbar mußte Gianettino, der in dem Aufruhr seinen Tod findet, durch einen seiner Bedeutung entsprechenden Gegner fallen. Das Natürlichste, ja dramatisch Geforderte war, daß Fiesko selbst seinen „Todfeind," „den Wurm seiner Seele" eigenhändig im Kampfe bewältigte. Dies aber wurde in dem Augenblicke unmöglich, wo Leonorens Tod durch ihren Gatten feststand. Nun mußte Gianettino durch eine andere Hand fallen. Aber durch wen? Keiner der Verschworenen hatte ein solches persönliches Feindschaftsverhältnis zu dem jungen Doria, daß er zu seinem Mörder ausersehen werden konnte; ihn durch unbekannte Hand im nächtlichen Getümmel fallen zu lassen, ging dramatisch erst recht nicht an. Es kam also darauf an, irgend einem tapferen Genueser einen besonderen Beweggrund des Hasses gegen ihn zu geben, stark genug, daß er sogar dem Hasse Fieskos den Rang ablaufen durfte. Dies leistet in vollkommenster Weise die Berta-Episode, und ich möchte glauben, daß hierin der erste Anlaß der Erfindung gelegen hat.

Freilich erhebt sich nun aber die weitere Frage: Warum fällt Leonore durch Fieskos Hand? Warum hat der Dichter diese grausame Wendung, zu der ihm keine Überlieferung den geringsten Anhalt bot, erfunden? Er läßt seinen Helden, nachdem die anfängliche Verzweiflungswut ausgetobt hat, selbstbewußt sprechen: „Die Vorsehung, versteh' ich ihren Wink, schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die nahe Größe zu prüfen. Es war die gewagteste Probe, jetzt fürcht' ich weder Qual noch Entzücken mehr. — Ich will Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah." Das hört sich doch nicht recht überzeugend an. War zu solchem Zwecke die entsetzliche Katastrophe nötig? Die Worte klingen vielmehr, als wollte der Dichter das einmal vorhandene Gräßliche nachträglich dramatisch begründen und rechtfertigen. Streicher berichtet, Schiller habe über den Ausgang des Fiesko lange geschwankt; zwar daß er nicht, wie in der Geschichte, durch den Zufall herbeigeführt werden könne, sei von Anfang an ausgemacht gewesen, ebenso daß er tragisch und der Würde des Ganzen angemessen sein mußte. „Nur blieb die schwierige Frage zu lösen, wie, durch wen oder auf welche Art das Ende herbeizuführen sei?" Also, durch wen Fiesko fallen sollte? Dafür konnte außer Verrina im ganzen Umkreise des Stückes schlechterdings nur noch eine Person in Frage kommen: Fiesko selbst! Jede andere Wahl wäre eine Absurdität. Hat also Schiller dies wirklich ernstlich erwogen, so mußte er notwendig ein äußeres Motiv dazu erfinden, da in Fieskos Charakter auch nicht die Spur eines Antriebes zum Selbstmorde lag. Diesem Zwecke wird Leonores Tod seinen Ursprung verdanken, indem Fiesko nach dem furchtbaren Irrtum aus Verzweiflung selbst Hand an sich legen sollte. Aber auf die Dauer konnte es dem scharfen Blicke des Dichters nicht entgehen, daß dieser Ausgang eine völlig unbefriedigende Lösung sei, daß es höchst undramatisch und schlechthin untragisch sein würde, das Ende des Helden so an einen Zufall zu knüpfen (was er ja gerade hatte vermeiden wollen), während es aus dem unbegrenzten Ehrgeiz des Charakters folgerichtig und organisch hervorsprossen mußte;

Mächten in unserm Stück ein ideales Gegengewicht geben. Es ist mit der Beurteilung dieser beiden Liebespaare seltsam gegangen: das Wallensteinsche ist oft für ein entbehrliches Beiwerk erklärt worden (z. B. von Vilmar, von Julian Schmidt u. a.), Berta dagegen hat man meist als wesentlichen Bestandteil oder wohl gar als „Mittelpunkt" des Dramas betrachtet. Und doch ist genau das Gegenteil der Fall. Max und Thekla sind niet- und nagelfest mit dem ganzen Kunstwerk verbunden, und nicht bloß die Handlung, sondern auch Wallensteins Charakter wäre ohne sie ein anderer; durch Herausschneiden der beiden Figuren würde das Stück zerstört. Dagegen im Fiesko könnte man alles, was sich auf Bertas Entehrung bezieht, wegschneiden, und es würde dadurch weder die Handlung im ganzen noch Fieskos Charakter berührt. Nur in der Zeichnung der schwülen, gewitterschweren Stimmung sowie in dem zuletzt angeführten mehr technischen Grunde liegt die Berechtigung der Episode.

Daß der Dichter ihr aber gerade diese Gestalt gab, dazu könnte der Entstehungsgrund, gleichsam der Keim, aus dem sie hervorsproßte, vielleicht noch anderswo liegen. Offenbar mußte Gianettino, der in dem Aufruhr seinen Tod findet, durch einen seiner Bedeutung entsprechenden Gegner fallen. Das Natürlichste, ja dramatisch Geforderte war, daß Fiesko selbst seinen „Todfeind," „den Wurm seiner Seele" eigenhändig im Kampfe bewältigte. Dies aber wurde in dem Augenblicke unmöglich, wo Leonorens Tod durch ihren Gatten feststand. Nun mußte Gianettino durch eine andere Hand fallen. Aber durch wen? Keiner der Verschworenen hatte ein solches persönliches Feindschaftsverhältnis zu dem jungen Doria, daß er zu seinem Mörder ausersehen werden konnte: ihn durch unbekannte Hand im nächtlichen Getümmel fallen zu lassen, ging dramatisch erst recht nicht an. Es kam also darauf an, irgend einem tapferen Genueser einen [illegible] sonderen Beweggrund des Hasses gegen ihn zu geben, [illegible] daß er sogar dem Hasse Fieskos den Rang ablaufen [illegible] leistet in vollkommenster Weise die Berta-[illegible] glauben, daß hierin der erste Anlaß [illegible]

Freilich erhebt sich nun aber die weitere Frage: Warum fällt Leonore durch Fieskos Hand? Warum hat der Dichter diese grausame Wendung, zu der ihm keine Überlieferung den geringsten Anhalt bot, erfunden? Er läßt seinen Helden, nachdem die anfängliche Verzweiflungswut ausgetobt hat, selbstbewußt sprechen: „Die Vorsehung, versteh' ich ihren Wink, schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die nahe Größe zu prüfen. Es war die gewagteste Probe, jetzt fürcht' ich weder Qual noch Entzücken mehr. — Ich will Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah." Das hört sich doch nicht recht überzeugend an. War zu solchem Zwecke die entsetzliche Katastrophe nötig? Die Worte klingen vielmehr, als wollte der Dichter das einmal vorhandene Gräßliche nachträglich dramatisch begründen und rechtfertigen. Streicher berichtet, Schiller habe über den Ausgang des Fiesko lange geschwankt; zwar daß er nicht, wie in der Geschichte, durch den Zufall herbeigeführt werden könne, sei von Anfang an ausgemacht gewesen, ebenso daß er tragisch und der Würde des Ganzen angemessen sein mußte. „Nur blieb die schwierige Frage zu lösen, wie, durch wen oder auf welche Art das Ende herbeizuführen sei?" Also, durch wen Fiesko fallen sollte? Dafür konnte außer Verrina im ganzen Umkreise des Stückes schlechterdings nur noch eine Person in Frage kommen: Fiesko selbst! Jede andere Wahl wäre eine Absurdität. Hat also Schiller dies wirklich ernstlich erwogen, so mußte er notwendig ein äußeres Motiv dazu erfinden, da in Fieskos Charakter auch nicht die Spur eines Antriebes zum Selbstmorde lag. Diesem Zwecke wird Leonores Tod seinen Ursprung verdanken, indem Fiesko nach dem furchtbaren Irrtum aus Verzweiflung [illegible] Hand an sich legen sollte. Aber auf die Dauer konnte es [illegible]rfen Blicke des Dichters nicht entgehen, daß dieser Aus[illegible] völlig unbefriedigende Lösung sei, daß es höchst un[illegible] [illegible]lechthin untragisch sein würde, das Ende des [illegible] Zufall zu knüpfen (was er ja gerade hatte [illegible] während es aus dem unbegrenzten Ehrgeiz [illegible]erichtig und organisch hervorsprossen mußte;

was durch Verrinas Tat aufs vollkommenste geleistet wurde. Nun aber waren die Fäden, die Leonorens Tod mit den übrigen Teilen der Handlung verbanden, immerhin so mannigfach geknüpft, und die Episode selbst hatte wohl durch den Eindruck des Schreckhaften und Verhängnisvollen, gleichsam als Vorstufe der Endkatastrophe, das Herz des Dichters selbst so gefangen genommen, daß er sie nicht mehr loslösen mochte. Etwas Gewaltsames und Zurückstoßendes wird sie aber immer behalten.

Auch sonst finden sich im einzelnen ohne Zweifel noch manche andere Unwahrscheinlichkeiten. Vor allem fällt die Art, wie Fiesko III 6 den Mohren „kalt und verächtlich" entläßt, als unnatürlich auf. Seine Handlungsweise ist hier entschieden unzweckmäßig und entspricht nicht seinem sonstigen Scharfblicke. Er mußte sich sagen, daß der Spitzbube, der um alles weiß, ihm einen empfindlichen Streich spielen konnte, und es ist nicht recht verständlich, daß er ihn vor dem Gelingen seiner Unternehmung in dieser Weise vor den Kopf stößt, die überdies um so verletzender wirkt, als er III 4, also wenige Minuten vorher, zu ihm gesagt hat: „Deine Hand, Bursche! Was dir der Graf schuldig bleibt, wird der Herzog hereinholen." Fragen wir nach dem Grunde, warum Schiller seinen klugen und gewandten Helden hier eine solche Torheit begehen läßt, so sieht man allerdings, daß eine Reihe weiterer Glieder der Handlung damit zusammenhängt. Zunächst wird dadurch der Verrat des Mohren bewirkt, und dieser dient wieder dazu, Dorias großherziges Vertrauen vorzuführen; aber auch dieses ist nicht Selbstzweck, sondern soll Fiesko antreiben, „Größe mit Größe wett zu machen," und so tritt uns als letzter Zielpunkt dieser ganzen Kette von Handlungen die Rettung des Andreas entgegen, die für den Schluß unbedingt notwendig war. Ob dies Ziel nicht auch auf andere Weise zu erreichen gewesen, bleibe dahingestellt, aber zu leugnen ist nicht, daß gerade in dieser Reihe der Ereignisse, auch abgesehen von der so mißlichen Entlassung des Mohren, manches Auffallende liegt, so die Auslieferung des Mohren durch Andreas, Fieskos rasch wechselnde Em-

pfindung bei dieser Botschaft, seine nächtliche Warnung an den Alten.

Aber alle diese Ausstellungen berühren doch das eigentliche Hauptgefüge der Handlung nur oberflächlich; die ganze Führung und Entwicklung derselben zeugt vielmehr von außerordentlichem Geschick und genialer Kraft in der Bewältigung des schwerfälligen geschichtlichen Stoffes: klar und lebendig eilt der Strom der Handlung dahin, rasch und übersichtlich schließt sich Glied an Glied.

4. Charakterzeichnung und Darstellung.

Auf die einzelnen Personen will ich nicht näher eigehen; im allgemeinen stehen sie alle scharf und klar vor unsern Augen. Am wenigsten gelungen sind wohl auch hier, wie in den Räubern, die weiblichen Rollen, wenngleich ein entschiedener Fortschritt von Amalia zu Leonore wahrzunehmen ist; und selbst Julia, die noch manche widerwärtige und verzerrte Züge zeigt, vergegenwärtigt doch gewisse Seiten der weiblichen Natur nicht ohne Wahrheit. Als ein besonders glücklicher Wurf ist wohl von jeher mit Recht der Mohr anerkannt worden.

Der ausgeführteste Charakter und in jedem Sinne Mittelpunkt und Held des Stückes ist Fiesko. Schiller hat ihn mit glänzenden Farben gemalt und ihm alle Eigenschaften gegeben, die der herrschenden Stellung entsprechen, mit der seine Persönlichkeit das ganze Stück bestimmt. Ich muß mich hier noch einmal gegen eine Behauptung Julian Schmidts wenden, der gegen Fieskos Charakter folgenden Vorwurf erhebt: „Er ist," sagt er, „durch jeden Eindruck bestimmbar, jede neue Gefühlswallung läßt ihn seinen Plan vergessen; nicht bloß seine eigenen Gedanken und Empfindungen, sondern die Gedanken und Empfindungen anderer spielen mit ihm." Man kann sich diese fast unbegreiflichen Worte wohl nur durch eine Erinnerung an IV 9 erklären, wo nach Dorias Botschaft Fiesko in einer Aufwallung von Großmut einen Augenblick daran denkt, die Verschwörung aufzugeben, sich aber sofort wieder „anders besinnt." Diese Szene aus dem

jugendlichen Geiste des Dichters erklärlich, läßt allerdings den Helden, der ein politischer sein soll, zu abhängig von der Empfindung des Augenblicks erscheinen, und daß sie nicht ohne Anstoß ist, wurde schon oben berührt. Aber sie ist doch das einzige Beispiel einer solchen Schwankung, die auch hier sofort wieder überwunden wird; im übrigen hält Fiesko seinen Plan mit eisernem Willen fest und sein Handeln folgt daraus mit strengster Folgerichtigkeit. Nirgends sonst „spielen" eigene oder fremde Empfindungen mit ihm, sondern er führt sein Unternehmen mit der vollsten geistigen Überlegenheit aus, ohne irgend jemand einen Einfluß auf sich zu gestatten. Man denke an Verrinas und der anderen Unzufriedenen dringende Worte im ersten Akte, an Bourgogninos Ausforderung, an den Versuch mit dem Bilde, an Gianettinos Mordversuch, an die brausende Entrüstung des Adels und der Bürger nach Lomellins Wahl, an Leonorens Vorwürfe (III 3), an ihre Bitten und Tränen (IV 14), an sein ganzes Verhältnis zu Julia, an seine vollendete Verstellungskunst gegen die Dorias, überall zeigt sich ein starker, bewußter, eigensüchtiger Wille, eine überlegene, stets geistesgegenwärtige Kraft, die sich durch nichts bestimmen läßt, aber alles für sich zu benutzen versteht. „Die Empörung kommt wie gerufen," sagt er II 7, „aber die Verschwörung muß mein sein." Von einer Unsicherheit oder gar von einem Vergessen seines Zieles ist nirgends die geringste Spur. — Dagegen erscheint allerdings in einer Szene die rücksichtslose Natur des Helden durch Übertreibung zum Zerrbilde entstellt, ich meine die Bestrafung Julias IV 12. Vergebens sucht der Dichter eine Rechtfertigung seines Verfahrens durch die entdeckte Giftmischerei der Gräfin; die Szene bleibt im höchsten Grade beleidigend und widerwärtig, und das verwerfende Urteil, das von jeher darüber gefällt worden ist, kann in keiner Weise gemildert werden.

Um endlich auch einen Blick auf Ausdruck und Darstellung zu werfen, so erscheint die ungezähmte Kraftsprache der Räuber im ganzen etwas ermäßigt, wenn auch an nicht wenigen Stellen

derselbe alles Maß überfliegende Sturm und Drang der Leidenschaft sich hervordrängt. Ich erinnere nur an Fieskos fürchterliche Ausbrüche bei der Leiche seiner Gattin, die wohl den Gipfel der Ungeheuerlichkeit bilden und zum Teil jede Grenze des Zulässigen weit überschreiten, jene Worte, die durch des Dichters szenische Anweisungen „mit frechem Zähneblecken gen Himmel," „viehisch um sich hauend" und dergl. bezeichnet und schon dadurch ausreichend verurteilt sind. Auch Verrinas Worte bei Verfluchung seiner Tochter I 12 und zu Bourgognino III 1 gehören hierher. Im allgemeinen aber ist die Entwicklung des jugendlichen Dichters nicht zu verkennen, vielleicht auch der Einfluß des fester umgrenzten historischen Stoffes; die Sprache ist weniger aufgeregt. Aber freilich ist sie daneben auch vielfach weniger natürlich als in den Räubern, der Ausdruck ist häufiger gesucht und gespreizt; der Dichter braucht mit Vorliebe witzige Gegensätze, überraschende Spitzen, ungewöhnliche Bilder und fällt dabei nicht selten ins Geschraubte, zuweilen gar ins Unverständliche. Kein anderes seiner Stücke enthält soviel ausgeklügelte Wendungen, die dem Leser oft wunderliche Rätsel aufgeben. Vgl. unten die Besprechung einzelner Stellen.

5. Vergleichung der Bearbeitungen.

Auch von Fiesko ist uns die auf Dalbergs Wunsch angefertigte Bühnenbearbeitung erhalten und fordert zu einer kurzen Vergleichung mit der ersten, in die Werke übergegangenen Fassung auf.

Die wichtigste Änderung betraf auch hier wie bei den Räubern den Schluß des Stückes: Fiesko verzichtete freiwillig auf die Krone und blieb am Leben als „Genuas glücklichster Bürger." *) Es ist gewiß stets ein überaus gewagtes Unternehmen, einer einmal entworfenen und ausgeführten dramatischen

*) Auffallend ist, daß Schiller das Stück auch bei diesem ganz untragischen Ausgang noch „Trauerspiel" nannte.

Handlung nachträglich einen andern oder gar den entgegengesetzten Schluß anfügen zu wollen. Der Schluß soll sich aus allem Vorausgehenden mit innerer Notwendigkeit ergeben; wie ist es möglich, daß derselbe Weg ebensogut nach links wie nach rechts führt? Entweder ist das Stück nichts wert, oder der neue Schluß kann nicht passen. Ich erinnere außer an die Räuber, wo der Versuch, wenngleich lange nicht so tiefgehend wie hier, ebenfalls mißlang, noch an Goethes Stella, die aus einem „Schauspiel für Liebende“ ein „Trauerspiel“ wurde und bei dem tragischen Schluß gewiß nicht gewann, obgleich freilich die erste Fassung, weil einmal ein Drama kein Märchen ist, auf der Bühne ebenfalls unmöglich war; dem Stück war wohl überhaupt nicht zu helfen. Im Fiesko ist nun die Sache noch dadurch erschwert, daß der neue Schluß mit der Geschichte in Widerspruch steht: und dieser Widerspruch ist so grell, die Tatsache selbst so allgemein bekannt (wenn auch vielleicht erst durch Schiller), daß sich schon deshalb starke Bedenken erheben. Indes kommt schließlich doch alles nur auf die Angemessenheit der dramatischen Entwicklung an; denn selbst diese Freiheit würde, mit Schiller zu reden, der Hamburgische Dramaturgist gewiß verzeihen, wenn sie nur geglückt wäre.

Aber das ist sie eben ganz und gar nicht. Der Verlauf ist folgender: bis zum Ende des vierten Aktes weiß man es nicht anders, als daß Fiesko nach der Krone strebt. „Die Grafen von Lavagna sind ausgestorben — Fürsten fangen an,“ sagt er noch in der Abschiedsszene zu Leonore, die vergeblich mit der ganzen Gewalt ihres geängstigten Herzens ihn beschwört, ihn zwar „durch und durch erschüttert,“ aber doch nicht bewegen kann; alles genau wie in der ersten Bearbeitung. Wie sollte nun bei einem Charakter, dessen innerstes Wesen der Ehrgeiz ist, die beabsichtigte Wandlung glaublich gemacht werden? Dazu benutzt der Dichter die Eingangsszene des fünften Aktes (in der Bühnenbearbeitung IV 14), wo Andreas den Fiesko durch seine Geistesgröße beschämt, so daß dieser eingesteht, es sei leichter ihn zu stürzen als ihm zu gleichen. An diese Gefühlsaufwallung

knüpfte der Dichter an und ließ in einem Monolog den Helden sich zu dem edelmütigen Entschluß durcharbeiten, Genua die Freiheit zu lassen. „Noch ist es Zeit!" beginnt er; er findet es schimpflich, daß er, der Genua zu erobern gewiß sei, verzagen solle, sich selbst zu besiegen. Aber sein Entschluß soll ganz frei sein: er will sich „so nah an den Purpur hindrängen, daß nichts mehr zu tun ist als die Hand nach ihm auszustrecken, und dann wegtreten und entsagen." Dieser Entschluß „stehet felsenfest," und dies Programm wird nun auch genau ausgeführt.

Es ist klar, daß durch diese Wendung der Charakter Fieskos nicht etwa bloß verändert, sondern vollständig vernichtet wird. Er hat in seinem großen Monolog III 1 gesagt: „Ich bin entschlossen," und III 5 als die Verschworenen fort sind: „Schlugen sie nicht um gegen das Wörtchen Subordination wie die Raupe gegen die Nadel? — Aber es ist zu spät, Republikaner." Wenn das nicht Ernst ist, nicht unabänderlich Wahrheit bleibt, so ist Fiesko wirklich ein schwankendes Rohr, und er würde in dieser Gestalt den vorhererwähnten Tadel Julian Schmidts verdienen. Es ist innerlich unwahr und eine psychologische Oberflächlichkeit, ihn aus Anlaß einer augenblicklichen Aufwallung das Ziel seines Lebens aufgeben zu lassen; ob jemand in solcher Lage das eine oder das andere ergreift, kann niemals von einer einmaligen Erregung abhängig sein, sondern steigt aus der Tiefe des Charakters auf, „notwendig wie des Baumes Frucht." Von diesem Fiesko, wie wir ihn aus den ersten vier Akten kennen, würden wir mit Sicherheit voraussehen, daß ihn sein Entsagungsentschluß notwendig morgen wieder reuen muß.

Aber fast noch schlimmer wird die Sache durch die Ausführung. Denn nun spielt Fiesko mit bewußter Lüge den Ehrgeizigen, um nachher den vollen Triumph des Edelmuts zu haben. „Der Überwinder befiehlt dem versammelten Rat, auseinanderzugehen. — Dies Schwert sei jetzt das Gesetzbuch, diese Armee der Senat. Sagen Sie (zu Kalkagno), Gnade warte auf Unterwerfung und Tod auf Weigerung, und die Väter der

Republik sollen wählen.“ So töricht anmaßliche, so unnötig beleidigende Worte sind im Munde des wahren Fiesko, der nicht schauspielert, ganz unmöglich. Natürlich unterwirft sich der große und der kleine Rat der Republik zitternd dem Willen des Siegers: „Lang lebe Fiesko, Herzog von Genua!“ Wie er so vom Volk umjauchzt dasteht, tritt Verrina auf; und jene mächtige Szene, die in der ursprünglichen Fassung erschütternd wirkt, wird hier zur schalen Komödie. Dort steht der Rächer der Freiheit ihrem Unterdrücker gegenüber, ganz allein, mit furchtbarem Ernst, nur Mensch zu Mensch: und wie ergreifend klingt da sein Zorn wie seine Wehmut: „Umarme mich, Fiesko, es ist ja hier niemand, der den Verrina weinen sieht.“ Hier dagegen steht ganz Genua dabei. Fiesko bringt den ergrauten Republikaner leicht so weit, daß er einen Streich nach ihm führt, das Volk verlangt wütend das Blut des „Fürstenmörders und Majestätsverletzers,“ und nun, da er „sicher und schreckenlos“ den Thron besteigen könnte, erklärt er plötzlich, „ein Diadem erkämpfen sei groß, es wegwerfen göttlich,“ Genua solle frei sein. Das Volk gerät in einen Taumel des Entzückens, Verrina stürzt begeistert in seine Arme, und unter großer Rührung und allgemeiner Umarmung schließt das Stück. Man kann dem Urteil Palleskes nur beistimmen, daß das Ganze ein trauriger Abfall sei, daß aus der „politischen Charaktertragödie ein heroisches Spektakelstück“ geworden sei, und daß man auch gar nicht wisse, was diesen herzogsüchtigen Genuesern die geschenkte Freiheit nützen solle.

Von den übrigen Änderungen betrifft die erheblichste Berta, aber auch sie ist in jeder Hinsicht eine Verschlechterung. Berta wird nicht entehrt, sondern nur entführt: „Der allmächtige Blick der beleidigten Tugend entwaffnete den feigen Verführer.“ Es ist klar, daß bei diesem verhältnismäßig harmlosen Vorgange der ganze düstere Ernst, der die Szene dramatisch berechtigte und wirksam machte, verloren geht. Sie entflieht aus dem Landhause, wohin sie Gianettino hat bringen lassen, und kommt gesund und wohlbehalten, wenn auch etwas erschrocken, in ihres Vaters Haus zurück. Verrinas fürchterlicher Fluch, der sie in

das tiefste Gewölbe bannt und sie „verblinden" heißt, damit ihr Leben „das gichterische Wälzen des sterbenden Wurms" sei, „bis Gianettino Doria den letzten Odem verröchelt hat," verliert unter diesen Umständen jede Berechtigung, und das Erhabene tut, weil es nicht begründet ist, jenen verhängnisvollen Schritt auf ein anderes Gebiet ästhetischer Wirkung.

Etwas glücklicher war der Dichter, wo er nur zu streichen brauchte. So ist z. B. die Szene zwischen Leonore und Julia im Anfang des zweiten Aktes, sowie das ganze Verhältnis Kalkagnos zu Leonore völlig fortgeblieben. Den Verlust dieser Szene wird man nicht beklagen, indes ein Schade ist es doch auch hier, daß dadurch die beiden Gestalten Kalkagnos und Saccos so stark abgeblaßt werden. Sind sie in der ersten Fassung niedrige Seelen, aber scharf umrissen und in der Verschiedenartigkeit ihrer gemeinen Gesinnung bezeichnend für die dargestellte dramatische Welt, so verlieren sie sich hier allzusehr in den allgemeinen Charakter oder die allgemeine Charakte[illegible]igkeit der großen Mehrzahl der Genueser.

Wir müssen hiernach eingestehen, daß das Stück durch die Bühnenbearbeitung in hohem Grade und in sehr wesentlichen Punkten gelitten hatte. Mit vollem Recht setzt Palleske den Hauptgrund des geringern Erfolges bei den ersten Aufführungen eben in diese „verkümmerte Gestalt" des Dramas. Der letzte Akt mindestens konnte nicht anders als erkältend wirken, weil jeder Zuschauer das Gegenteil der vorgeführten Entwicklung als eine Forderung der Natur empfinden mußte. Die Erklärung liegt in den Umständen, unter welchen Schiller diese Umformung vornahm. Seine Arbeit ging nicht aus der eigenen Überzeugung von der Änderungsbedürftigkeit seines Werkes hervor, sondern aus Einwendungen anderer, die ihn schwerlich überzeugen und gewiß nicht begeistern konnten; er arbeitete unfrei und mit Widerwillen. Dazu kam dann vor allem noch sein durch ein kaltes, schleichendes Fieber zerrütteter Gesundheitszustand, wie dies sein treuer Freund Andreas Streicher so schlicht und ergreifend schildert, welcher S. 161 gewiß mit Recht sagt, daß „das Wechsel-

Republik sollen wählen." So töricht anmaßliche, so unnötig beleidigende Worte sind im Munde des wahren Fiesko, der nicht schauspielert, ganz unmöglich. Natürlich unterwirft sich der große und der kleine Rat der Republik zitternd dem Willen des Siegers: „Lang lebe Fiesko, Herzog von Genua!" Wie er so vom Volk umjauchzt dasteht, tritt Verrina auf; und jene mächtige Szene, die in der ursprünglichen Fassung erschütternd wirkt, wird hier zur schalen Komödie. Dort steht der Rächer der Freiheit ihrem Unterdrücker gegenüber, ganz allein, mit furchtbarem Ernst, nur Mensch zu Mensch: und wie ergreifend klingt da sein Zorn wie seine Wehmut: „Umarme mich, Fiesko, es ist ja hier niemand, der den Verrina weinen sieht." Hier dagegen steht ganz Genua dabei. Fiesko bringt den ergrauten Republikaner leicht so weit, daß er einen Streich nach ihm führt, das Volk verlangt wütend das Blut des „Fürstenmörders und Majestätsverletzers," und nun, da er „sicher und schreckenlos" den Thron besteigen könnte, erklärt er plötzlich, „ein Diadem erkämpfen sei groß, es wegwerfen göttlich," Genua solle frei sein. Das Volk gerät in einen Taumel des Entzückens, Verrina stürzt begeistert in seine Arme, und unter großer Rührung und allgemeiner Umarmung schließt das Stück. Man kann dem Urteil Palleskes nur beistimmen, daß das Ganze ein trauriger Abfall sei, daß aus der „politischen Charaktertragödie ein heroisches Spektakelstück" geworden sei, und daß man auch gar nicht wisse, was diesen herzogsüchtigen Genuesern die geschenkte Freiheit nützen solle.

Von den übrigen Änderungen betrifft die erheblichste Berta, aber auch sie ist in jeder Hinsicht eine Verschlechterung. Berta wird nicht entehrt, sondern nur entführt: „Der allmächtige Blick der beleidigten Tugend entwaffnete den feigen [illegible]
Es ist klar, daß bei diesem verhältnismä[illegible]
der ganze düstere Ernst, der di[illegible]
wirksam machte, verlore[illegible]
hause, wohin sie Gia[illegible]
sund und wohlbeh[illegible]
Vaters Haus zu[illegible]

chliche und unwahre
olchstoß auf Fiesko,
ne Brust dann selbst
hmt und entwaffnet"
„halb Genua springt
Purpur und bekleidet
um Sohn annimmt."
t ihm die Krone wieder
erklärt: „Nun sind wir
Diadem war edel genug
tfertigt er diese Änderung
ich auch Leonoren gerettet!"
Leben bleiben müssen, und

Bearbeitung des Dr. Georg
Bande" seiner „Sämtlichen
Hölscher 1822). Er ist im
ter zu meistern, nur hat er es
seine Aufgabe gehalten, die un=
s in fünffüßige Jamben zu ver=
es in einer angefügten Abhandlung
des Stückes in eine wahre „Kunst=
r möchte „den Edelstein nicht liegen
sondern will „die Kruste um ihn sprengen
en Himmelsfunken zum vollen Durchbruche
achtet sich dem Schillerschen Werke gegen=
den „Schleifer des Demants." Selbstver=
e Sprache auch hierbei ihres ursprünglichen
doch muß man gestehen, daß der Verfasser
l geringe Leichtigkeit in der Handhabung des
und zuweilen mit überraschend geringen Änderungen
rschen Worte in seine Jamben bringt. Als Bei=
e nur ein Teil der Szene II 13 zwischen Andreas und
no:

fieber den tätigen, kühnen Geist des Dichters gelähmt habe. „Man kann sich denken," fügt er mit deutlich erkennbarem schmerzlichem Unmut hinzu, „mit welchem Widerwillen er sich an Abänderungen, worunter nicht Abkürzungen verstanden sind, überhaupt, besonders aber wie bei Fiesko der Fall war, an solche sich machte, wo dem Verstand und der Wahrheit zugleich der stärkste Schlag versetzt werden mußte." Zum Glück hat Schiller hier wie bei den Räubern nur die erste Abfassung, das unverfälschte Erzeugnis seines frei schaffenden Genies, in seine Werke aufgenommen.

Zum Schluß noch ein paar Worte über zwei Bearbeitungen, die nicht von Schiller selbst herrühren.

1. Der Berliner Theaterdichter Karl Plümicke (1749 bis 1833) gab, wie er es auch mit den Räubern gemacht hatte, bereits 1784 den Fiesko „für die Bühne bearbeitet" heraus (Berlin bei Himburg), und so wurde das Stück in Berlin aufgeführt. Er verfährt mit den Worten des Dichters höchst willkürlich, kürzt und ändert ohne Bedenken, besonders wo es ihm durch die Rücksicht auf die Wohlanständigkeit geboten scheint, und verwässert fast auf Schritt und Tritt Schillers kraftvolle Sprache. Namentlich glaubt er oft den Gedanken durch kleine Zusätze deutlicher machen zu müssen. Ein paar Beispiele werden genügen: II 9 sagt der Mohr: „Ich lasse mir's gefallen. Sie werden mir das Gelenk auseinandertreiben. Das macht geläufiger." Bei Plümicke steht: „Da laß' ich mir's gefallen. Sie werden mir zwar die Gelenke auseinandertreiben; aber das macht desto geläufiger." II 18 sagt Bourgognino, sich unmutig in einen Sessel werfend: „Bin ich denn gar nichts mehr?" Plümicke: „Bin ich denn gar nichts mehr — gegen Fiesko?" II 15 Fiesko zum Mohren: „Genua liege auf dem Block, sollst du antworten, und dein Herr heiße Johann Ludwig Fiesko." Plümicke: „Sag' ihnen, Genua liege auf dem Block; Fiesko wisse den Streich zu führen und abzuwenden." — Die einzige Veränderung in der Handlung findet sich am Schluß; hier verwandelt er Schillers folgerichtige und großartige, wenn auch

herbe und unerbittliche Tragik in eine weichliche und unwahre Sentimentalität: Verrina versucht einen Dolchstoß auf Fiesko, dieser fällt ihm in den Arm und bietet seine Brust dann selbst dem Freunde dar, der sich dadurch „gelähmt und entwaffnet" fühlt. Darauf ist Andreas plötzlich zurück, „halb Genua springt ihm zu," aber er entsagt edelmütig dem Purpur und bekleidet Fiesko damit, den er umarmt und „zum Sohn annimmt." Fiesko aber überbietet seinen Edelmut, setzt ihm die Krone wieder auf und tötet sich selbst, worauf Verrina erklärt: „Nun sind wir wieder Freunde," und Andreas: „Kein Diadem war edel genug für deine Tugend." — Im Vorwort rechtfertigt er diese Änderung und fügt drollig hinzu: „Gern hätte ich auch Leonoren gerettet!" Aber dann hätte auch Fiesko am Leben bleiben müssen, und das sei doch nicht angegangen.

2. Von anderer Art ist die Bearbeitung des Dr. Georg Reinbeck im „sechsten und letzten Bande" seiner „Sämtlichen dramatischen Werke" (Koblenz bei Hölscher 1822). Er ist im übrigen weit entfernt, den Dichter zu meistern, nur hat er es seiner Kunstansicht zufolge für seine Aufgabe gehalten, die ungebundene Rede des Originals in fünffüßige Jamben zu verwandeln und dadurch, wie es in einer angefügten Abhandlung heißt, die „Knechtsgestalt" des Stückes in eine wahre „Kunstform" umzuschmelzen. Er möchte „den Edelstein nicht liegen lassen in seiner Hülse," sondern will „die Kruste um ihn sprengen und dem eingeschlossenen Himmelsfunken zum vollen Durchbruche verhelfen." Er betrachtet sich dem Schillerschen Werke gegenüber durchaus als den „Schleifer des Demants." Selbstverständlich wird die Sprache auch hierbei ihres ursprünglichen Nervs beraubt, doch muß man gestehen, daß der Verfasser oft eine nicht geringe Leichtigkeit in der Handhabung des Verses zeigt und zuweilen mit überraschend geringen Änderungen die Schillerschen Worte in seine Jamben bringt. Als Beispiel diene nur ein Teil der Szene II 13 zwischen Andreas und Gianettino:

Andreas.

Hör' erst, was du getan, und dann gieb Antwort!
Du hast frech umgerissen ein Gebäude,
Das sorgsam ich ein halb Jahrhundert fügte,
Das Mausoleum deines zweiten Vaters,
Sein einzig Denkmal -- der Genueser Liebe.
Den Leichtsinn, den verzeiht Andreas dir.

Gianettino.

Mein Ohm und Herzog!

Andreas.

Unterbrich mich nicht.
Du hast das schönste Kunstwerk der Regierung,
Das ich für Genua selbst vom Himmel holte,
Das mich so viele Nächte hat gekostet,
So viel Gefahren und mein Blut, verletzt,
Besudelt meine Fürstenehre vor
Ganz Genua, weil du keine Achtung zeigtest
Vor dem, was ich gegründet. Wem, wem wird
Es heilig sein, wenn's selbst mein Blut verachtet?
Die Dummheit, die verzeiht der Oheim dir. —

Gianettino (trotzig).

Gemach, Herzog! In meinen Adern siedet
Das Blut auch des Andreas, dem einst Frankreich
Erbebte!

Andreas.

Schweig, befehl' ich! Wenn ich rede,
Bin ich gewohnt, daß auch das Meer aufhorcht.
Du schändetest in ihrem Tempel selbst
Die majestätische Gerechtigkeit.
Weißt du, wie das geahndet wird, Rebelle?
Antworte jetzt!

(Gianettino heftet den Blick sprachlos zu Boden)

Unglücklicher Andreas!
In deinem eignen Herzen u. s. w.

Besprechung einzelner Stellen.

I 1. S. 176, 2.

„Ein kleiner aussetzender Puls der Empfindung und Fiesko verloren?“

d. h. Fiesko ist mir darum noch nicht verloren, weil seine Empfindung für mich auf die Dauer eines kurzen Pulsschlages ausgesetzt, aufgehört hat. Der „Puls“ für einen kürzesten Zeitraum wie im Karlos III 2, wo sich König Philipp „auf eines Pulses Dauer nur Allwissenheit“ wünscht.

S. 176, 28.

„Ein blühender Apoll, verschmolzen in den männlich schönen Antinous.“

Der Ausdruck ist seltsam, denn wenn die beiden Gestalten nebeneinander gedacht werden, so ist Apollo die männlichere, Antinous dagegen der weichere Jüngling. Möglich, daß Schiller der Antinouskopf aus eigener Anschauung gar nicht kannte; denn seine Beschreibung des „Antikensaales zu Mannheim,“ worin dies Bildwerk, wenn auch nur obenhin, erwähnt wird (veröffentlicht im 1. Heft der Rheinischen Thalia 1785), ist jedenfalls später als unsere Stelle.

I 3. S. 180, 12.

„Kalkagno. Sind deine Schulden so groß?
Sacco. So ungeheuer, daß mein Lebensfaden achtfach genommen, am ersten Zehenteil abschnellen muß.“

Der Sinn ist offenbar: Wenn mein Leben auch achtmal so lang wäre als es ist, so würde es doch nicht hinreichen, auch nur den zehnten Teil meiner Schulden bezahlen zu können. Das Bild ist, daß der Lebensfaden wie eine Schnur, mit der man eine Strecke mißt, längs der ungeheuren Ausdehnung der Schulden straff angezogen und dann losgelassen wird, so daß er ab- oder zurückschnellt.

S. 180, 14.

„Die Staatsumwälzung soll meinen Gläubigern das Fodern entleiden."

Ungewöhnlicher Gebrauch von „entleiden" im Sinne von verleiden = durch Leid entfernen, abhalten, gebildet wie entfremden, entblöden (er entblödet sich nicht = er läßt sich durch Blödigkeit nicht abhalten); so bei Lessing, Dramaturgie 76 „Wir können uns nicht entwehren, mit ihm zu leiden." Dagegen steht unser Wort in dem andern Sinne z. B. bei Weckherlin: „Ach, Schatz, komm, mich zu entleiden" (nach Sanders) d. h. mir das Leid zu benehmen, wie entfärben, entwässern, entwerten, enthaupten u. v. a.

I 4. S. 183, 2.

„Allgemein sei die Lust, der bacchantische Tanz stampfe das Totenreich in polternde Trümmer!"

Die lärmende Lustigkeit des Tanzes soll so leidenschaftlich und ausgelassen toben, daß ihr tolles Stampfen bis in die Tiefe der Unterwelt, bis ins Totenreich vernommen wird, so daß dort alles polternd zusammenstürzt.

I 8. S. 189, 10.

„Bourgognino. Ich werde sie verachten.

„Fiesko. Bei Gott, Jüngling! Das wirst du nie, und wenn die Tugend im Preis fallen sollte."

Was im Preise fällt, wird wertlos und also verachtet. Sollte also die Tugend jemals im Preise, d. h. in der Schätzung der Menschen fallen, so würde dasjenige, was der höchsten Verehrung wert ist, verachtet werden. Aber selbst wenn dies Unerhörte einträte, will Fiesko sagen, wirst du mich doch niemals verachten: so sicher bin ich, daß meine Handlungsweise, wenn du sie nur erst kennst, deinen höchsten, begeisterten Beifall hat.

I 9. S. 191, 27.

„Dich würd' ich hängen lassen, wenn es mich nur soviel mehr als zwei Worte kostete."

Zwei Worte von mir, sagt Fiesko, würden genügen, um dich hängen zu lassen. Aber eben deswegen tue ich es nicht; es widerstrebt mir, jemand meine Macht fühlen zu lassen, der so unbedingt in meinen Händen ist. Bedürfte es der kleinsten weiteren Anstrengung dazu (nur „soviel mehr"), so täte ich es vielleicht. Das „soviel" muß man sich durch eine Handbewegung verdeutlicht denken.

Die „Seidenhändler," die hier (S. 194, 7) und sonst öfter genannt werden, sind eigentlich Seidenweber (fileurs de soie). Retz in seiner Conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque, einer von Schillers Quellen, erzählt S. 42, daß Fiesko sich ganz besonders die Liebe dieser armen Leute gewonnen habe, die das zahlreichste Gewerbe in Genua bildeten. Es wird erzählt, daß Gianettino Doria, ehe sein Oheim ihn an Kindesstatt annahm, in großer Dürftigkeit lebte und sein Leben als Seidenwirker fristete. Schiller erwähnt dies nirgends, wenn es aber in der kurzen Charakteristik seiner Person im Namenverzeichnis heißt „bäurisch-stolz. Bildung zerrissen," so deutet dies jedenfalls auf den mangelhaften Bildungsgang des Emporkömmlings.

I 11. S. 197, 3.

„Heut hebt die Wahlwoche der Republik an."

Der Ausdruck „Wahlwoche" stammt aus keiner der bekannten Quellen Schillers. Häberlin giebt S. 143 an, daß die Mitglieder des großen und kleinen Rates, die hier Senatoren genannt werden, „zu Ende des Christmonats" gewählt wurden. Die Prokuratoren (und Gubernatoren) wurden zweimal im Jahre, Mitte Juni und Mitte Dezember, durch Wahlen ergänzt, die Dogenwahl fand am 3. Januar statt. Schiller verlegt die Prokuratorwahl, die für seinen dramatischen Plan von Bedeutung war, auf den 1. Januar. Wie er sich das Verhältnis des Dogen, der höchsten gesetzlichen Würde im Staate, zu dem „Herzog" Andreas Doria gedacht hat, geht aus seinem Stücke nicht hervor. Tatsächlich war Andreas nicht Herzog und bekleidete überhaupt keine öffentliche Stelle. Die Republik hatte ihm die lebens-

S. 180, 14.

„Die Staatsumwälzung soll meinen Gläubigern das Fodern entleiden.“

Ungewöhnlicher Gebrauch von „entleiden“ im Sinne von verleiden = durch Leid entfernen, abhalten, gebildet wie entfremden, entblöden (er entblödet sich nicht = er läßt sich durch Blödigkeit nicht abhalten); so bei Lessing, Dramaturgie 76 „Wir können uns nicht entwehren, mit ihm zu leiden.“ Dagegen steht unser Wort in dem andern Sinne z. B. bei Weckherlin: „Ach, Schatz, komm, mich zu entleiden“ (nach Sanders) d. h. mir das Leid zu benehmen, wie entfärben, entwässern, entwerten, enthaupten u. v. a.

I 4. S. 183, 2.

„Allgemein sei die Lust, der bacchantische Tanz stampfe das Totenreich in polternde Trümmer!“

Die lärmende Lustigkeit des Tanzes soll so leidenschaftlich und ausgelassen toben, daß ihr tolles Stampfen bis in die Tiefe der Unterwelt, bis ins Totenreich vernommen wird, so daß dort alles polternd zusammenstürzt.

I 8. S. 189, 10.

„Bourgognino. Ich werde sie verachten.

„Fiesko. Bei Gott, Jüngling! Das wirst du nie, und wenn die Tugend im Preis fallen sollte.“

Was im Preise fällt, wird wertlos und also verachtet. Sollte also die Tugend jemals im Preise, d. h. in der Schätzung der Menschen fallen, so würde dasjenige, was der höchsten Verehrung wert ist, verachtet werden. Aber selbst wenn dies Unerhörte einträte, will Fiesko sagen, wirst du mich doch niemals verachten: so sicher bin ich, daß meine Handlungsweise, wenn du sie nur erst kennst, deinen höchsten, begeisterten Beifall hat.

I 9. S. 191, 27.

„Dich würd' ich hängen lassen, wenn es mich nur soviel mehr als zwei Worte kostete.“

Zwei Worte von mir, sagt Fiesko, würden genügen, um dich hängen zu lassen. Aber eben deswegen tue ich es nicht; es widerstrebt mir, jemand meine Macht fühlen zu lassen, der so unbedingt in meinen Händen ist. Bedürfte es der kleinsten weiteren Anstrengung dazu (nur „soviel mehr"), so täte ich es vielleicht. Das „soviel" muß man sich durch eine Handbewegung verdeutlicht denken.

Die „Seidenhändler," die hier (S. 194, 7) und sonst öfter genannt werden, sind eigentlich Seidenweber (fileurs de soie). Retz in seiner Conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque, einer von Schillers Quellen, erzählt S. 42, daß Fiesko sich ganz besonders die Liebe dieser armen Leute gewonnen habe, die das zahlreichste Gewerbe in Genua bildeten. Es wird erzählt, daß Gianettino Doria, ehe sein Oheim ihn an Kindesstatt annahm, in großer Dürftigkeit lebte und sein Leben als Seidenwirker fristete. Schiller erwähnt dies nirgends, wenn es aber in der kurzen Charakteristik seiner Person im Namenverzeichnis heißt „bäurisch-stolz. Bildung zerrissen," so deutet dies jedenfalls auf den mangelhaften Bildungsgang des Emporkömmlings.

I 11. S. 197, 3.

„Heut hebt die Wahlwoche der Republik an."

Der Ausdruck „Wahlwoche" stammt aus keiner der bekannten Quellen Schillers. Häberlin giebt S. 143 an, daß die Mitglieder des großen und kleinen Rates, die hier Senatoren genannt werden, „zu Ende des Christmonats" gewählt wurden. Die Prokuratoren (und Gubernatoren) wurden zweimal im Jahre, Mitte Juni und Mitte Dezember, durch Wahlen ergänzt, die Dogenwahl fand am 3. Januar statt. Schiller verlegt die Prokuratorwahl, die für seinen dramatischen Plan von Bedeutung war, auf den 1. Januar. Wie er sich das Verhältnis des Dogen, der höchsten gesetzlichen Würde im Staate, zu dem „Herzog" Andreas Doria gedacht hat, geht aus seinem Stücke nicht hervor. Tatsächlich war Andreas nicht Herzog und bekleidete überhaupt keine öffentliche Stelle. Die Republik hatte ihm die lebens-

S. 180, 14.

„Die Staatsumwälzung soll meinen Gläubigern das Fodern entleiden."

Ungewöhnlicher Gebrauch von „entleiden" im Sinne von verleiden = durch Leid entfernen, abhalten, gebildet wie entfremden, entblöden (er entblödet sich nicht = er läßt sich durch Blödigkeit nicht abhalten); so bei Lessing, Dramaturgie 76 „Wir können uns nicht entwehren, mit ihm zu leiden." Dagegen steht unser Wort in dem andern Sinne z. B. bei Weckherlin: „Ach, Schatz, komm, mich zu entleiden" (nach Sanders) d. h. mir das Leid zu benehmen, wie entfärben, entwässern, entwerten, enthaupten u. v. a.

14. S. 183, 2.

„Allgemein sei die Lust, der bacchantische Tanz stampfe das Totenreich in polternde Trümmer!"

Die lärmende Lustigkeit des Tanzes soll so leidenschaftlich und ausgelassen toben, daß ihr tolles Stampfen bis in die Tiefe der Unterwelt, bis ins Totenreich vernommen wird, so daß dort alles polternd zusammenstürzt.

18. S. 189, 10.

„Bourgognino. Ich werde sie verachten.

„Fiesko. Bei Gott, Jüngling! Das wirst du nie, und wenn die Tugend im Preis fallen sollte."

Was im Preise fällt, wird wertlos und also verachtet. Sollte also die Tugend jemals im Preise, d. h. in der Schätzung der Menschen fallen, so würde dasjenige, was der höchsten Verehrung wert ist, verachtet werden. Aber selbst wenn dies Unerhörte einträte, will Fiesko sagen, wirst du mich doch niemals verachten: so sicher bin ich, daß meine Handlungsweise, wenn du sie nur erst kennst, deinen höchsten, begeisterten Beifall hat.

19. S. 191, 27.

„Dich würd' ich hängen lassen, wenn es mich nur soviel mehr als zwei Worte kostete."

Zwei Worte von mir, sagt Fiesko, würden genügen, um dich hängen zu lassen. Aber eben deswegen tue ich es nicht; es widerstrebt mir, jemand meine Macht fühlen zu lassen, der so unbedingt in meinen Händen ist. Bedürfte es der kleinsten weiteren Anstrengung dazu (nur „soviel mehr"), so täte ich es vielleicht. Das „soviel" muß man sich durch eine Handbewegung verdeutlicht denken.

Die „Seidenhändler," die hier (S. 194, 7) und sonst öfter genannt werden, sind eigentlich Seidenweber (fileurs de soie). Retz in seiner Conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque, einer von Schillers Quellen, erzählt S. 42, daß Fiesko sich ganz besonders die Liebe dieser armen Leute gewonnen habe, die das zahlreichste Gewerbe in Genua bildeten. Es wird erzählt, daß Gianettino Doria, ehe sein Oheim ihn an Kindesstatt annahm, in großer Dürftigkeit lebte und sein Leben als Seidenwirker fristete. Schiller erwähnt dies nirgends, wenn es aber in der kurzen Charakteristik seiner Person im Namenverzeichnis heißt „bäurisch-stolz. Bildung zerrissen," so deutet dies jedenfalls auf den mangelhaften Bildungsgang des Emporkömmlings.

I 11. S. 197, 3.

„Heut hebt die Wahlwoche der Republik an."

Der Ausdruck „Wahlwoche" stammt aus keiner der bekannten Quellen Schillers. Häberlin giebt S. 143 an, daß die Mitglieder des großen und kleinen Rates, die hier Senatoren genannt werden, „zu Ende des Christmonats" gewählt wurden. Die Prokuratoren (und Gubernatoren) wurden zweimal im Jahre, Mitte Juni und Mitte Dezember, durch Wahlen ergänzt, die Dogenwahl fand am 3. Januar statt. Schiller verlegt die Prokuratorwahl, die für seinen dramatischen Plan von Bedeutung war, auf den 1. Januar. Wie er sich das Verhältnis des Dogen, der höchsten gesetzlichen Würde im Staate, zu dem „Herzog" Andreas Doria gedacht hat, geht aus seinem Stücke nicht hervor. Tatsächlich war Andreas nicht Herzog und bekleidete überhaupt keine öffentliche Stelle. Die Republik hatte ihm die lebens-

längliche Dogenwürde angetragen, er hatte sie aber abgelehnt und begnügte sich mit seiner persönlichen Stellung, die allerdings ihn zum weitaus einflußreichsten Manne in Genua machte. Schiller scheint anzunehmen, daß Doria neben der souveränen Herzogswürde, die er ihm geliehen hat, die Ämter und Formen des Freistaates in Geltung gelassen hat (etwa wie unter den römischen Kaisern), so daß also nach wie vor ein Doge an der Spitze stand, welcher nach der Verfassung alle zwei Jahre neu gewählt wurde.

I 12. S. 200, 29.

„Kalkagno. So gewiß möge Kalkagno den Weg zum Himmel ausfindig machen, als dieses Schwert die Straße zu Dorias Leben."

„Sacco. Wenn dies mein blankes Eisen Bertas Gefängnis nicht aufschließt, so schließe sich das Ohr des Erhörers meinem letzten Gebet zu."

Es macht einen verletzenden Eindruck, daß diese beiden niedrigen Seelen, die der Dichter I 3 geradezu als Lumpe gezeichnet hat, hier in so ernster Lage so feierlichen Schwur tun; die heilige Sache des Vaterlandes scheint dadurch herabgezogen zu werden. Oder legt er ihnen absichtlich solchen Schwur in den Mund, der sie verdammt? Denn weder macht Kalkagnos Schwert den Weg zu Dorias Herzen ausfindig, noch schließt Sacco Bertas Gefängnis auf. Allerdings werden die beiden auch II 18 unbedenklich unter „Genuas fünf größte Herzen" mitgerechnet, und Fiesko zählt sie II 17 zu „Genuas edelsten Zierden."

II 1. S. 202, 8.

Der Ausdruck „Silhouette," der hier und mehrfach sonst vorkommt, ist ein Anachronismus. Der Name rührt bekanntlich von dem französischen Minister Etienne de Silhouette her, der zwar nicht der Erfinder dieser Schattenrisse war, der aber durch diese Benennung verspottet wurde, die um 1757 aufkam. — Unter denselben Gesichtspunkt fallen „die Perspektivchen der

jungen Stutzer" II 2, da bekanntlich das Fernrohr erst zur Zeit Galileis erfunden worden ist, und von dieser Erfindung bis zu „Perspektivchen," deren sich junge Stutzer zum Begaffen der Damenwelt bedienten, noch ein weiter Weg war. — Auch die II 4 erwähnten „Billardtische" und der „Flügel" III 9 dürften damals schwerlich schon bekannt oder wenigstens nicht so allgemein im Gebrauch gewesen sein. — Natürlich ist auf solche Unachtsamkeiten des Dichters kein Gewicht zu legen.

II 2. S. 204, 18.

„Zittre um diesen Spott, aber ehe du zitterst, erröte!"

Leonore soll zittern, weil Julia sich an ihr rächen will; aber warum erröten? Offenbar bei dem Gefühl der Schmach, vom Fiesko verschmäht zu sein. Julia sagt: ich will dich, ehe meine Rache dich trifft, jetzt gleich hier noch zum Erröten bringen, indem ich dir den Schattenriß deines Mannes zeige. Wirklich wird ja auch Leonore bei der ersten Hindeutung darauf „rot und verwirrt." Zugleich sollte ihr die Erwähnung des Errötens Gelegenheit zu ihrer Erwiderung geben, die wohl der witzigste Hieb in dieser ganzen Szene ist.

II 3. S. 206, 23.

„Wenn meine Leidenschaft Sünde ist, so mögen die Enden von Tugend und Laster ineinander fließen und Himmel und Hölle in eine Verdammnis gerinnen."

Der Sinn ist: wenn dies Sünde ist, so giebt es keinen Unterschied zwischen Tugend und Laster; dann ist alles menschliche Tun Sünde und fällt der gleichen Verdammnis anheim.

II 4. S. 208, 27.

„Ein Jesuit wollte gerochen haben, daß ein Fuchs im Schlafrocke stecke."

Für „Schlafrocke," das in allen älteren Ausgaben steht, setzte das Theater 1806 und Körner 1812 die Konjektur „Schafrocke," wobei offenbar der sprichwörtliche „Wolf in Schafskleidern" (Matth. 7, 15) vorschwebte. Aber erstens ist „Schaf-

rock“ dafür kein bräuchliches Wort; zweitens giebt Fuchs und Schaf einen schiefen Gegensatz; endlich kann dem Fiesko die Maske eines Schafes unmöglich zugeschrieben werden. Es muß also bei dem allerdings etwas auffallenden Schlafrocke bleiben. Der Ausdruck erklärt sich durch die augenscheinliche Anlehnung an die voraufgehenden Worte: alles bedaure, daß Fiesko Genuas Fall verschlafe.

S. 209, 9.

„Die Schellenkappe hab' ich nun aufgesetzt, daß diese Genueser über mich lachen; bald will ich mir eine Glatze scheren, daß sie den Hanswurst von mir spielen.“

Der Sinn ist: Bisher habe ich den Narren nur halb gespielt, jetzt will ich's ganz tun; denn zum vollständigen Narrenkostüm gehört außer der Schellenkappe auch die Glatze. Also: jetzt will ich's noch ärger treiben, damit sie dem Hanswurst, etwa auf dem Theater oder beim Karneval, die Züge von mir leihen, d. h. mich für ein rechtes Urbild eines Hanswursts halten. Zur Erläuterung vgl. den Anfang von Luthers Schrift „An den christlichen Adel deutscher Nation,“ wo Luther sagt, falls sein Werk etwa eine Torheit sei, so daß er sich als einen „Hofnarren“ zeige, so habe er als Mönch ja schon die beiden Erfordernisse eines Narren (Kappe und Glatze): „Gelingt mir's nit, so hab' ich doch ein Vorteil, darf mir niemand eine Kappen kaufen noch den Kamm bescheren.“

II 5. S. 212, 25.

„Genua ist da, wo das unüberwindliche Rom wie ein Federball in die Rakete eines zärtlichen Knaben Oktavius sprang.“

Der Name Oktavius für Oktavian war Schiller wohl aus Shakespeares Julius Cäsar geläufig, wo er z. B. V 1 ein „Schulknabe“ genannt wird (bei Eschenburg; Schlegel sagt: ein Bübchen). Das Wort Rakete hat hier nichts mit dem bekannten Feuerwerkskörper zu tun, sondern ist einfach das französische la raquette, das Ballnetz beim Federballspiel, mit dem die Bälle aufgefangen und zurückgeworfen werden (wie beim Lawn-

Tennis). Also, er zog die Republik in seine Gewalt wie ein geschickter Spieler den Federball mit Sicherheit auffängt.

S. 213, 14.

„Dann werden Sie die Phantasie der Marktschreierei überwiesen haben — gewonnen haben den verjährten Prozeß der Natur mit den Künstlern."

Die Phantasie d. h. die Kunst behauptet, das vollkommene Ideal der Schönheit darzustellen und darin die Natur zu übertreffen. Wird also nachgewiesen, daß die Natur ebenso Schönes oder noch Schöneres hervorbringt, so ist diese Anmaßung der Kunst widerlegt und die Phantasie der Marktschreierei überwiesen, da sie weniger leistet als sie anpries; alsdann hat die Natur ihren Prozeß gegen die Künstler gewonnen. — Düntzer erklärt umgekehrt: „Die Phantasie der Marktschreierei überweisen soll heißen, das Nichtvorhandensein der vollendeten künstlerischen Schönheit in der Natur beweisen." Aber abgesehen davon, daß dies Nichtvorhandensein niemals bewiesen werden kann, da sich ja immer noch ein „glücklicherer Abdruck des weiblichen Modells" finden könnte, so beansprucht auch die Kunst gar nicht, daß das von ihr geschaffene Ideal in der Wirklichkeit existiere; beanspruchte sie es aber, so könnte man dies nicht Marktschreierei nennen; und wollte man es doch so nennen, so würde dann jedenfalls die Kunst über die Natur triumphieren, da sie Schöneres erfände, als jene erschaffen kann; die Natur hätte also den Prozeß nicht gewonnen, sondern verloren. Düntzer geht bei seiner Erklärung offenbar von der falschen Voraussetzung aus, daß Zibo eine solche Verkörperung des Ideals nicht werde finden können, während Fiesko gerade von ihm verlangt, er solle so lange suchen, bis er „einen Abdruck" finde, in welchem sich „alle Reize dieser geträumten Venus umarmen." Je länger dies dauert, desto besser, denn desto sicherer wird er darüber vergessen, daß Genuas Freiheit zu Trümmern geht.

II 14. S. 223, 29.

„Sie werden über diesen schwarzen Stein noch den Hals brechen."

Joachim Meyer hat darauf hingewiesen, daß hier eine Anspielung auf den Namen Lavagna vorliege, da dieses Wort „Schieferstein" bedeutet.

II 17. S. 228, 23.

„Ihre Meisterin ist eine Verwandte meines Hauses."

Die Worte sollen wohl nur bedeuten, daß die Mitglieder des Hauses Fiesko sich stets der Kunst verwandt gefühlt, d. h. sie geschätzt, geliebt, gefördert haben. Dasselbe besagt der Zusatz: „Ich liebe sie brüderlich." — Wenn es gleich darauf heißt: „Die Kunst sei die rechte Hand der Natur," so ist gemeint, sie könne das, was die Natur gewollt, am besten und vollendetsten zur Erscheinung bringen. Darum fügt er hinzu, die Natur habe nur Geschöpfe, die Kunst Menschen gemacht, d. h. ein Idealbild des Menschen, befreit von den Zufälligkeiten der Wirklichkeit. Dieser Gedanke, daß die Kunst erst den Menschen zum Menschen mache, ist später unserem Dichter sehr geläufig, und er hat ihn bekanntlich z. B. in den Künstlern sowie in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen ausgeführt. In unserer Stelle ist er durch den Zusammenhang der Gedanken nicht gefordert und wird nur lose angefügt.

S. 228, 32.

„Er ist weggeworfen (der Pinsel), gnädiger Herr. Das Licht des Genies bekam weniger Fett als das Licht des Lebens. Über einen gewissen Punkt hinaus brennt nur die papierne Krone. Hier ist meine letzte Arbeit."

Die papierne Krone ist die Papiermanschette, welche anbrennt, wenn das Licht herabgebrannt ist, also kein „Fett" mehr hat. Demnach sagt Romano: Das Genie bekam weniger Nahrung als das Leben, d. h. ich fühlte mich weniger zum idealen künstlerischen Schaffen als zum wirklichen Leben angeregt; wollte ich über diesen Punkt hinaus, wo also das Licht des Genies herabgebrannt ist, doch die Flamme der Kunst noch erzwingen, so würde bloß noch die papierne Krone brennen, ein hellauf flackerndes, aber rasch erlöschendes Strohfeuer, d. h. ich habe jetzt nicht

mehr nachhaltige künstlerische Begeisterung, die dauernd wertvolle Werke schafft; ich könnte höchstens Werke zu stande bringen, die rasch Beifall finden und rasch wieder vergessen werden. Deshalb habe ich meinen Pinsel weggeworfen.

Es fragt sich, warum Romano so von sich und seiner Kunst spricht. Eckardt wollte S. 123 die Worte dahin verstehen, daß Romano damit den „herben Widerspruch zwischen dem Erfolg des idealen Strebens und der gemeinen Wirklichkeit mit ihren zwar sinnlichen aber reichen Genüssen" bezeichnen wolle und die traurige Tatsache ausspreche, daß „sein Genius sich überlebt habe." Aber wie kann Schiller den Maler Romano, den er im Personenverzeichnis als „frei, einfach und stolz" bezeichnet, als jemand haben darstellen wollen, der den sinnlichen Genüssen gegenüber sein ideales Streben nicht habe festhalten können?*) Man sähe gar keinen Zweck solcher Erfindung, da Romanos etwaige Lebensschicksale und Kunstentwicklung hier augenscheinlich ganz außerhalb des Interesses liegen; vielmehr muß in der Stelle ein Bezug auf die Handlung der vorliegenden Szene gefunden werden. Dieser Zusammenhang tritt zum ersten Male in Romanos Worten hervor, als er zu Fiesko mit einer tiefen Verbeugung sagt, daß er „gegenwärtig die große Linie zu einem Brutuskopfe" suche. Geht hieraus einerseits hervor, daß sein Genie keineswegs feierte, daß er vielmehr fortwährend mit malerischen Plänen umgeht, so zeigen sie andrerseits auch den Zweck der obigen Worte. Es ist als sagte er zu Fiesko: solange die große Tat, die wir von dir erwarten, nicht geschehen ist, hat mein künstlerisches Genie keine Nahrung, sondern mein Streben ist auf das Leben gerichtet (wie das der anderen Republikaner, mit denen er im Bunde ist); wenn ich einst dich als

*) Unverständlich ist mir Boxbergers Erklärung geblieben, der in der papiernen Krone ein Bild für den „Zeitungsruhm" erblickt und Romano sagen läßt: „Die Menschen seien mit Zeitungsruhm" (der papiernen Krone) freigebiger als mit Geld." Danach würde ja (oder wie soll man es deuten?) das Licht des Genies durch Geld, das Licht des Lebens durch Zeitungsruhm genährt werden.

Retter der Freiheit, als „Brutus“ malen kann, dann wird das Licht meines Genies wieder in eigenem Glanze strahlen.

Fieskos nachherige Worte: „Ja, es ist Ihre letzte Arbeit, Romano. Ihr Mark ist erschöpft. Sie rühren keinen Pinsel mehr an,“ sind so zu verstehen, daß Fiesko, obgleich er den Maler durchschaut, doch dessen obige Worte nur benutzt, um seiner Bewunderung des vorliegenden Werkes einen starken Ausdruck zu geben: wenn Sie vorher behaupteten, Sie könnten nichts mehr malen, so muß ich dies angesichts Ihres Bildes bestätigen; dasselbe ist so schön, daß Sie mit jedem neuen Bilde notwendig von Ihrer Höhe herabsinken müßten. Freilich ist der Ausdruck etwas seltsam; doch das ist er in dieser ganzen Szene.

II 18. S. 231, 30.

„Der Adel ist schwürig.“

Das Adjektiv „schwierig“ hängt ursprünglich nicht mit „schwer,“ sondern mit dem Stamme von „schwären, Geschwür“ zusammen, bedeutet also eigentlich voll Schwären; so ausschließlich noch im Mittelhochdeutschen swiric, swirec, welches z. B. von Beneke im mittelhochdeutschen Wörterbuch durch ulcerosus wiedergegeben wird. Daher bezeichnet es in übertragener Bedeutung das im innern Gärende, besonders die heimliche, noch nicht zum Ausbruch gekommene Unzufriedenheit; so wird es von Frisch, der in seinem Wörterbuch (1741) beide Schreibarten schwürig und schwierig giebt, durch exulceratus und im figürlichen Sinne ad seditionem pronus übersetzt. Allmählich wurde es vom neuhochdeutschen Sprachgefühl zu „schwer“ gezogen und danach in der Bedeutung umgestaltet. Doch bezeichnet noch Adelung (1798) diese heute üblichste Bedeutung als im Hochdeutschen ungewöhnlich. — Vgl. in Schillers Selbstkritik der Räuber (II, S. 357): „Karl ist im Begriff, der Glücklichste zu werden, aber die schwürige Bande steht wider ihn auf.“ Auch in Goethes Götz V 1 sagt Metzler: „Wir sind doch nur ihresgleichen, das fühlen sie und werden schwürig.“ Und noch im Wallenstein (Picc. I 2): „Der Bauer in Waffen — alle Stände

schwürig." — Was die Schreibart betrifft, so ist die uns jetzt allein geläufige Form des Wortes „schwierig" erst durch Joachim Meyer 1860 in den Schiller-Ausgaben eingeführt worden.

II 19. S. 233, 11.

„O über die schlaue Sünde, die einen Engel vor jeden Teufel stellt."

Die Leidenschaft des Menschen stellt ihm das Böse verführerisch als gut dar. Vgl. Soph. Ant. 621 τὸ κακὸν δοκεῖ ποτ' ἐσθλὸν τῷδ' ἔμμεν, ὅτῳ φρένας θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν. Die Sünde hüllt sich in das Gewand der Tugend, z. B. die Herrschsucht spiegelt dem Herrschsüchtigen menschenbeglückende Absichten vor. Dies Streben nach dem Schein des Guten bezeichnet er mit den folgenden Worten:

„Unglückselige Schwungsucht! Uralte Buhlerei! Engel küßten an deinem Halse den Himmel hinweg, und der Tod sprang aus deinem kreißenden Bauche."

Es ist die Sucht, sich zum Schein des Guten aufzuschwingen, das Werben und Buhlen um denselben. Durch den Kuß, mit dem sich Engel dieser „Schwungsucht" hingaben, verscherzten sie den Himmel und verfielen dem Tode (der Verdammnis). Er denkt dabei an Luzifer und seine Mitverworfenen: die Sünde des Abfalls von Gott umkleidete sich auch ihnen mit dem Schein ewiger Größe.

III 1. S. 234, 18.

„Folge mir dahin, wo das Gewinsel verlorner Seelen Teufel belustigt und des Jammers undankbare Tränen im durchlöcherten Sieb der Ewigkeit ausrinnen."

Daß des Jammers Tränen im Sieb der Ewigkeit ausrinnen, ist ein Ausdruck für nie endende, ewig rinnende Tränen: sie fließen in ein Sieb, d. h. sie fließen vergeblich. Undankbar heißt alles, was nicht den erwarteten Ertrag einbringt, wie man von einer undankbaren Arbeit, einem undankbaren Stoff u. dgl. spricht. Die Tränen der „verlorenen Seelen"

werden so genannt, weil sie keinen Erfolg haben, sondern zwecklos rinnen, sofern sie an der Qual der Verdammten nichts ändern, sondern nur die Teufel belustigen können.

III 2. S. 236, 29.

„Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren, es ist frech, eine Million zu veruntreuen; aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen.“

In der Geschichte Fieskos vom Kardinal Retz spricht Verrina, dessen Charakter dort ein ganz anderer ist, folgende Worte zu Fiesko: „Le crime d'usurper une couronne est si illustre, qu'il peut passer pour une vertue. — Un misérable pirate, qui s'amusait à prendre de petites barques du temps d'Alexandre, passa pour un infame voleur, et ce grand conquérant, qui ravissait des royaumes entiers, est encore honoré comme un héros: et si l'on condamne Catilina comme un traitre, on parle de César, comme du plus grand homme qui ait jamais vécu.“

S. 237, 4.

„Gehorchen und herrschen! Sein und nichtsein! Wer über den schwindlichten Graben vom letzten Seraph zum Unendlichen setzt, wird auch diesen Sprung ausmessen.“

D. h. niemand wird diesen Sprung ausmessen: der Unterschied zwischen herrschen und gehorchen ist so unendlich groß, daß nichts diesen „schwindlichten Graben“ ausfüllen kann, so wenig als irgend ein Wesen, und wäre es auch der letzte d. h. höchste Seraph, die Kluft zwischen Gott und dem endlichen Geschöpf überspringen kann.

S. 237, 8.

„Niederzuschmollen in der Menschlichkeit reißenden Strudel.“

Schmollen für lächeln, besonders höhnisch lächeln, vgl. z. B. in den Räubern IV 1: „Aber der böse Feind schmollte darzu.“ So heißt es in der szenischen Bemerkung III 10 „Fiesko schmollt,“ wofür in dem Leipziger Bühnenmanuskript: „lächelt heuchlerisch vor sich hin.“ Auch bei Uhland im Eberhard, von dem Bäuerlein: „Drei Könige zu Heimsen, so schmollt es, das

ist viel." — Doch auch ohne die Nebenbedeutung des Höhnischen, z. B. im „Triumph der Liebe" Vers 105 „Freundlich schmollt der schwarze König" (jetzige Lesart: Freundlich blickt . .).

III 3. S. **238,** 12.

„Gram, meine Liebe? Stand ich bisher im Wahn, Staaten nicht umwühlen wollen, heiße Gemütsruhe?"

Fiesko sagt, er habe bisher gemeint, nur wer Staaten umwühlen wolle, könne Unruhe im Gemüt haben; diese Ansicht müsse aber als Wahn bezeichnet werden, wenn Leonore, die doch vom Staatenumwühlen ganz fern sei, dennoch von Gram, also Gemütsunruhe spreche. Der Gedanke ist seltsam. Denn daß es unzählige Dinge geben kann, die ein Herz mit Gram belasten, wenn es auch nicht im mindesten daran denkt, Staaten umzuwühlen, ist ja selbstverständlich. Der geschraubt ausgedrückte Gedanke soll vielleicht Fieskos Verlegenheit bezeichnen.

S. **250,** 26.

„Wär' nur Spinola zurück."

Ein offenbares Versehen des Dichters. Es müßte entweder heißen: „Wäre nur der Kurier zurück!" oder: „Wäre nur Spinola da!"

III 10. S. **252,** 4.

„Der arme, sorglose Wicht."

Die Szene erinnert an einen geschichtlich überlieferten Zug. Es wird erzählt, Andreas Doria sei kurze Zeit vor dem Ausbruch der Verschwörung durch den kaiserlichen Gesandten in Genua gewarnt worden. Als dieser noch bei ihm verweilte, sei zufällig Fiesko ins Zimmer getreten und habe so unbefangen den heiteren Lebemann gespielt, daß Andreas dem Gesandten ins Ohr flüsterte: „Urteilen Sie nun selbst, ob Ihre Nachricht begründet ist." (Eckardt, S. 57.)

V 1.

Nach Andreas' Abgange in dieser Szene findet sich in der Bühnenbearbeitung (IV 14) der Monolog Fieskos, der ihn zu

seinem Entschlusse, dem Diadem zu entsagen, führt. Die Worte, mit denen er daselbst seine Sinnesänderung einleitet: „Noch ist es Zeit! noch!“ stehen genau ebenso im fünften Akte von Goethes Klavigo, und sehr ähnlich sagt Wallenstein, die Schwelle seines Zimmers betrachtend: „Noch ist sie rein! noch!“ Jede der drei Stellen bezeichnet in einem Monologe des Haupthelden des Dramas das Innehalten vor einem folgenschweren Entschlusse.

V 3. S. 278, 25.

„Ein Gang Profit, Brüder! Seine Teufel liefern ihn selbst aus.“

Bourgognino sagt: Da sich Gianettino von selbst hier stellt, brauchen wir ihn nicht erst zu suchen und haben daher einen Gang Vorteil. Ganz sinnlos ist die Lesart im „Theater“ (1806): „Ein Gang. Profit, Brüder!“ offenbar eine Konjektur, die aus Verlegenheit des Verständnisses hervorging und in Körners Ausgabe 1812 wieder beseitigt wurde. Daß die obige Erklärung richtig ist, zeigt die Bühnenbearbeitung, wo Bourgognino sagt: „Ein Gang erspart, Brüder!“

V 4. S. 279, 21.

„Feinde um und um. Fort! Fluch't über der Grenze.“

Die Stelle hat ein besonderes kritisches Interesse. So wie oben angegeben, haben einstimmig die drei ersten Ausgaben von 1783, 1784, 1788. Der erste, der daran änderte, war Plümicke in seiner berufenen Bühnenbearbeitung des Fiesko (s. oben S. 148). Bei ihm sagt der Deutsche: „Flieht über die Grenze!“ Spätere Ausgaben bis 1806 haben teils: „Flucht über der Grenze,“ teils „Flucht über die Grenze.“ Erst durch Körner 1812 und später durch Joachim Meyer 1860 wurde die Lesart „Flieht über die Grenze“ allgemein eingeführt, vor deren Aufnahme schon allein die Erwägung, daß Plümicke sie erfunden hat, dringend hätte warnen sollen. Überzeugend verteidigt Goedeke (III, S. 139) die kritisch allein berechtigte Lesart: „Der Deutsche sagt zum Herzog: Spart eure Verwünschungen — in die Andreas, wie er fürchtet, bei dem letzten Anblick Genuas ausbrechen und

dadurch seine Rettung verzögern wird — bis ihr in Sicherheit seid: ruft den Fluch des Himmels über Genua herab, wenn ihr über der Grenze seid. Das „Fliehen“ in der folgenden Rede des Herzogs bezieht sich nicht auf das einzelne Wort, sondern auf den ganzen Sinn und den Inhalt der vorausgegangenen Worte des Deutschen.“ Mit Recht weist Goedeke auch auf die außerordentliche Unwahrscheinlichkeit eines doppelten Druckfehlers der im ganzen sehr korrekt gedruckten ersten Ausgabe hin, wo in einer Zeile „Flucht“ für „Flieht“ und „der“ für „die“ angenommen werden müßte. Auch der Apostroph in „Fluch't“ ist augenscheinlich mit Absicht gesetzt, um eine mißverständliche Verwechslung mit dem gleichlautenden Substantiv unmöglich zu machen. Dieser überzeugenden Beweisführung Goedekes ist wenig hinzuzufügen. Der Gebrauch von „über“ mit Dativ für „jenseits“ bedarf wohl, als auch heut noch ganz verständlich, kaum eines Beleges, findet sich aber z. B. in den Räubern IV 3: „Wir müssen vor Sonnenuntergang noch über den Grenzen sein“ und Kabale und Liebe IV 3: „In einer Stunde bin ich über der Grenze.“ Was den Sinn betrifft, so ist bei der falschen Lesart „Flieht“ der Zusatz „über die Grenze“ mindestens überflüssig. Denn wenn ich jemanden in solcher Lage zur Flucht auffordere, so ist es ganz selbstverständlich, daß er außer Landes fliehen muß, um sicher zu sein; es ist demnach ein bedeutungsloser Zusatz. Dagegen die überlieferte Fassung besagt: Fluchet, wenn ihr wollt; aber erst fliehet! Und statt zu sagen „wenn ihr geflohen seid“ wird gleich das selbstverständliche Ziel der Flucht gesetzt: über der Grenze. Daß Andreas nachher nicht flucht, sondern klagt, ist kein Einwand gegen die Lesart. Der Deutsche spricht nach der eigenen, natürlichen Empfindung: er würde jedenfalls fluchen. Es ist nach alledem höchst auffallend, daß noch heut in manchen neuen Ausgaben sich die Plümickesche Konjektur findet.

V 12. S. 286, 10.

Seltsam nennt Fiesko den toten Gianettino „die gräßliche Kost seines Hasses.“ Sein Haß nährte sich gleichsam von

seinem verabscheuten Gegner. Die Leipziger Bearbeitung setzt dafür verständlicher, aber freilich viel nüchterner „der ewige Gegenstand meines Hasses;“ ebenso steht dort statt des vorangehenden Ausdrucks „Der Wurm meiner Seele“ das viel schwächere „Der Feind meiner Ruhe.“

V 13. S. 288, 8.

„Daß deine Zunge zum Krokodil würde!“

Das Krokodil, das nach der allgemeinen Annahme heuchlerische Tränen weint, ist das Sinnbild der Lüge. Die Worte bedeuten also: daß deine Zunge zur Lügnerin würde! d. h. könnte ich dich doch Lügen strafen, dich zur Lügnerin machen.

S. 289, 26.

„Leonore, vergieb — Reue zürnt man dem Himmel nicht ab.“

Wer bereut, sucht das Geschehene zu ändern oder rückgängig zu machen. Dem Himmel Reue abzürnen würde demnach bedeuten: durch Zorn den Himmel zur Reue d. h. zum Rückgängigmachen des Geschehenen bewegen. Dies, sagt er, ist unmöglich. Er empfindet, nachdem der erste Schmerz sich ausgetobt hat, daß seine wilde, ungezügelte Wut sinnlos ist, und schämt sich ihrer; darum bittet er Leonore um Vergebung, weil er sich ihrer unwürdig benommen habe. Dies ist es, was er vorher „seines Geistes Memmenfall“ genannt hat. — Wie der Dichter hier das Kompositum „abzürnen“ sehr wirkungsvoll bildet, so steht kurz vorher in der szenischen Bemerkung: „zürnt sie dumpfig an.“ Auch sonst finden sich vielfach neue und sehr bezeichnend gebildete Zusammensetzungen, z. B. Kabale und Liebe II 2 „Luise zittert vom Sessel auf.“ II 5 „hinaufschwindeln“ für schwindelnd an etwas emporsehen.

V 14. S. 291, 19.

„Die Haarlocke ist mürbe, aber doch stark genug, dem schlanken Jüngling den Purpur zu knüpfen.“

Düntzer faßt die Situation dahin auf, daß Andreas die Herrschaft aufgebe und Fieskos Wahl anerkennen wolle: seine

Locke solle jenem den Purpur knüpfen d. h. befestigen. Aber dies widerspricht dem Zusammenhange; denn Lomellin sagt, Andreas „hoffe“ noch, und V 17 hören wir, daß halb Genua ihm zuspringt, was doch nicht geschehen könnte, wenn er sich friedlich unterordnen wollte. Vielmehr muß Andreas sagen wollen, daß die Locke stark genug sei, dem siegreichen Fiesko die gewonnene Macht wieder zu entreißen. Die Vorstellung ist wohl, daß der Purpur ihm wie eine Schlinge um den Hals geschlungen und er darin erdrosselt werde. Man könnte wohl von einem, der gehängt werden soll, etwa sagen: wir wollen ihm den Strick knüpfen. Der Purpur selbst, die gewonnene Herzogskrone, würde damit als der Fallstrick bezeichnet, der ihn stürzt, wie es ja auch in Wahrheit der Fall ist, wenngleich nicht durch Andreas' Haarlocke allein, sondern durch Verrina.

V 16. S. 293, 13.

„Hat der Unterdrücker der Freiheit auch einen Kniff auf die Züge der römischen Tugend zurückbehalten?“

Die Worte setzen das Bild von einem Spiele, das vorher angeschlagen wurde, fort, und davon ist auch das Wort „Züge“ zu verstehen. Zwar sollte man danach am leichtesten an Schach- oder Damenbrett denken, während oben vom Kartenspiel die Rede ist; indes kann man das kluge Ausspielen der richtigen Karte ja auch einen „Zug“ des Spielers nennen. Verrina meint also, Fiesko habe das ganze Spiel gewonnen, nur eine Karte werde ihn zu Falle bringen: die der „römischen Tugend“ d. h. der reine, unbeugsame Republikanersinn. Werde diese Karte gezogen, so werde er wohl keine List mehr in Bereitschaft (keinen „Kniff zurückbehalten“) haben, um ihr die Spitze zu bieten.

3. Kabale und Liebe.

1. Gang der Handlung.

Kabale und Liebe hat von Schillers Stücken (außer der Braut von Messina) die einfachste Handlung, und bei der übersichtlichen Gedrängtheit der dramatischen Entwicklung wird eine kurze Hervorhebung der Hauptpunkte genügen.

In der Exposition seiner Dramen ist Schiller fast überall von besonders glücklichem Wurf; das haben wir schon bei Besprechung der Eingangsszenen der Räuber in außerordentlicher Weise bestätigt gefunden, und sodann auch im Fiesko. Diese Kunst bewährt er auch hier nicht minder. Die erste Szene, ja die ersten Worte setzen uns vollständig und ungesucht mitten in die Handlung: „Einmal für allemal, der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und — kurz und gut, ich biete dem Junker aus.“ Auf das deutlichste sehen wir Luisens Eltern vor uns, den wackeren, ehrlichen, derben Vater und die eitle, schwache Mutter. Daß das Liebesverhältnis, von dem wir hören, schwerlich einen guten Ausgang nehmen kann, müssen wir schon nach den ersten Worten ahnen, und alsbald zeigt sich auch der erste Vertreter der späteren „Kabale“ in der Gestalt des Sekretärs Wurm, der dadurch unmittelbar in die Handlung eingreift, daß er die Tochter des Stadtmusikanten zur Frau begehrt. Er wird von der Mutter

mit einfältiger Hochmütigkeit behandelt, indem sie beständig Andeutungen vom „Herrn Baron“ fallen läßt, und daß doch der liebe Gott ihre Tochter „barrdu zur gnädigen Madam will haben.“ Aber auch der Vater, der seiner Ehehälfte sehr derb über den Mund fährt, weist den ihm widerwärtigen Schleicher, den „Federfuchser“ mit den „kleinen tückischen Mausaugen“ deutlich genug ab. Als er beleidigt abgeht, ist es klar, daß er alles aufbieten wird, um das Verhältnis zu zerstören.

Nun lernen wir auch das liebende Paar selbst kennen, zuerst Luisen. Wir sehen, wie sie von vornherein mit innerer Bangigkeit und Angst das Unmögliche ihres Bundes ahnt. Ihre Seele ist so erfüllt von dem Geliebten, daß sie vergißt, „daß es noch außer ihm Menschen giebt,“ daß sie selbst in der Kirche nichts denken kann als an ihn; aber sie hat sich in einen schwärmerischen Traum des Entsagens hineingedacht, sie will ihn nicht für dieses Leben, nicht „für diesen kargen Tautropfen Zeit,“ sondern für die Ewigkeit, „wenn die Schranken des Unterschiedes einstürzen, wenn von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes.“ Aber das ist nur, solange Ferdinand fern ist. Denn als er nun kommt und sie in seine Arme schließt und ihr feurig von Zukunft und Glück spricht, da fühlt sie, daß trotzdem andere Wünsche in ihr leben, aber sie fühlt zugleich, daß „von heute an der Friede ihres Lebens dahin ist.“ Sie hat eine viel klarere Vorstellung von der Kluft des Standes als er, der die Gefahren verachtet und sich über den Standesunterschied mit dem Worte hinwegsetzt, daß sein Adelsbrief und sein Wappen nicht giltiger sein könne „als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann.“ Von der Ahnung namenlosen Unglücks erfaßt, stürzt sie davon.

In der Tat zeigt uns sofort die zweite Hälfte des Aktes, welche Gefahren dem Paare drohen. Wurm stachelt den Präsidenten auf, und wir hören, daß auch ohnedies Ferdinand noch heut den Befehl erhalten soll, um die Hand der Lady Milford anzuhalten. Auf Wurms Bedenken, Ferdinand werde sich weigern, erwidert der Präsident: „Zum Glück war mir

noch nie für die Ausführung eines Entwurfes bang, wo ich mich mit einem: Es soll so sein einstellen konnte." Dies ist also der erste Versuch, der von der Gegenpartei gemacht wird, das Paar zu trennen: der Befehl des Vaters. Um den Sohn noch mehr zu drängen, muß es der Hofmarschall Kalb übernehmen, die Sache als schon abgemacht in der ganzen Stadt auszuschreien: „Nun muß ja Ferdinand wollen, oder die ganze Stadt hat gelogen." Daß der Sohn sich nicht einfach fügen und die Lady ohne Widerspruch heiraten werde, verstand sich von selbst; jedoch trotz aller Kühnheit und Schärfe, mit der er dem Vater gegenübertritt, wagt er es doch nicht, seine Liebe zu einem bürgerlichen Mädchen offen einzugestehen. Dem bestimmten Befehl, zur Milford zu gehen, bei der er bereits angemeldet sei, weicht er nicht aus, sondern beschließt, den Plan des Vaters dadurch zu vereiteln, daß er der Lady „Dinge sagt, ihr einen Spiegel vorhält," daß sie seine Hand nicht länger begehren soll. Da man außerdem einen weiteren Schritt des Präsidenten zu seinem Ziele erwarten muß, so entläßt der Schluß des ersten Aktes den Zuschauer in doppelter Spannung.

In beiden Richtungen giebt der zweite Akt die weitere Entwicklung. Die Lady erwartet Ferdinand, wir erfahren, daß die beabsichtigte Heirat das Werk ihrer Liebe ist, und müssen bereits zweifeln, ob es Ferdinand gelingen werde, sie so kurzer Hand als verächtlich und ehrlos beiseite zu schieben, wie er sich vorgenommen hat. Dazwischen tun wir einen schauerlichen Blick in die politischen und sozialen Verhältnisse, die den Hintergrund unseres Stückes bilden, in jener höchst wirkungsvollen Szene mit dem Kammerdiener, der von den nach Amerika verkauften Untertanen des Fürsten spricht. Dann kommt Ferdinand; sein Vorsatz, die Lady seiner Verachtung wert zu finden, mißglückt gänzlich. Er läßt sich durch ihre Erzählung ergreifen und rühren. Aber er bleibt seiner Liebe treu und verläßt sie mit dem klaren Bewußtsein, daß es einen großen Kampf um Luisen gelten werde.

Dieser Kampf beginnt sofort. Der Präsident glaubt zum Ziele kommen zu können, wenn er Luisen als gemeine Dirne behandelt und sie öffentlich an den Pranger stellt; ist sie einmal so beschimpft, das ist seine Rechnung, so wird Ferdinand als Offizier zurücktreten müssen; mit dieser bestimmten Absicht kommt er persönlich in die Wohnung des Geigers. Daß er Ferdinand dort trifft, der irgendwie von dem Vorhaben seines Vaters eine Ahnung haben muß, geht ihm offenbar gegen den Plan, denn Luise und die Ihrigen sind so jedenfalls widerstandsfähiger. Indes er geht trotzdem ohne Zögern auf sein Ziel los, und es kommt zu einem Auftritt höchster Leidenschaft: Luise bewahrt die Würde der Unschuld gegenüber den rohen Äußerungen des hochgestellten Schurken, aber in dem alten Miller empört sich der Bürgersmann und Familienvater gegen den frechen Eindringling: „Wer das Kind eine Mähre schilt, schlägt den Vater ans Ohr, und Ohrfeig um Ohrfeig, das ist so Tax bei uns. Halten zu Gnaden." — „Ew. Exzellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube. Den ungehobelten Gast werf ich zur Tür hinaus. Halten zu Gnaden." Gerichtsdiener treten ein, die Gewalt scheint obzusiegen. Da ergreift Ferdinand, aufs furchtbarste gereizt, den einzigen Ausweg, die Geliebte aus den Händen der Schergen zu retten: „Ihr führt sie zum Pranger fort, unterdessen (zum Präsidenten ins Ohr rufend) erzähl' ich der Residenz eine Geschichte, wie man Präsident wird." Der Präsident, „wie vom Blitz gerührt," muß sie loslassen. — So ist der Versuch, das Paar durch äußere Gewalt zu trennen, erfolglos geblieben: der Zauber der Lady wie die Macht des Präsidenten sind an der Kraft der Liebe gescheitert.

Hier ist der Hauptabschnitt des Stückes. Der Angriff ist abgeschlagen, aber die Angreifer sind nicht gewillt, ihre Absicht aufzugeben. „Der Streich war verwünscht," gesteht zu Anfang des dritten Aktes der Präsident. Ist die offene, unverhüllte Gewalt, welche „den Schwärmer immer erbittert, aber nie bekehrt," vergeblich gewesen, so hat eine versteckte, heimtückische

List vielleicht mehr Aussicht auf Erfolg. Wurm ist es, der nunmehr die „Kabale“ spinnt, die den Bund von innen sprengen soll. Eifersucht soll in Ferdinand erregt werden, er soll dahin getrieben werden, daß er von selbst das Mädchen aufgiebt, weil er sie für falsch hält. Zu diesem Zwecke wird ein schändliches Spiel ins Werk gesetzt: die Eltern Miller sollen festgesetzt werden, mit einer peinlichen Anklage bedroht auf Majestätsbeleidigung wegen der heftigen Äußerungen des Vaters gegen den Präsidenten; durch die Angst um den Vater soll Luise bewogen werden, einen Brief, den man ihr diktieren will, zu schreiben; der Hofmarschall, an den er gerichtet ist, soll ihn Ferdinand in die Hände spielen, und Vater, Mutter und Tochter sollen das heilige Sakrament darauf nehmen, von dem ganzen Betrug nichts zu sagen und den Brief für echt und freiwillig zu erklären. So der Plan; nun beginnt die Ausführung, und mit Riesenschritten geht die Entwicklung ihrem Ende entgegen.

Zuerst treffen wir Ferdinand und Luise allein. Luise ist noch ganz erschreckt und wie betäubt von dem fürchterlichen Auftritt im zweiten Akt; sie glaubt an keine glücklichen Tage mehr. Ferdinand will sie mit Gewalt überreden, mit ihm zu fliehen. Sie weigert sich, sie kann ihre Eltern nicht verlassen, sie will auch die furchtbare Verantwortung solches Schrittes für das ganze Leben und Schicksal des Geliebten nicht übernehmen; zum Entsagen hat sie Heldenkraft, zu solchem Entschlusse nicht. Hier führt uns der Dichter den Charakter Ferdinands in seiner ganzen leidenschaftlichen Raschheit und Erregbarkeit vor Augen und bereitet dadurch die folgenden Ereignisse wirksam vor: ihre Weigerung reizt ihn zu ungerechter, harter Äußerung; er kommt so außer sich, daß er ausrufen kann: „Schlange, du lügst. Dich fesselt was anders hier“ und endlich sogar hinzufügt: „Ein Liebhaber fesselt dich, und weh über dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt.“ Wir sollen schon hier sehen, daß Wurm recht hat, wenn er sagt, der Major werde ebenso schrecklich in der Eifersucht sein, wie in der Liebe. Auf solch einen Charakter muß die „Kabale“ wirken. Kaum ist er fort, so tritt Wurm

ein, und der Brief wird diktiert. Vergebens wehrt sich Luise gegen die abscheuliche Zumutung; die Schlinge ist so fest gezogen, daß ihre Angst keinen Ausweg sieht. Die immer wiederholte, kalt berechnete Antwort ihres Peinigers: „An den Henker ihres Vaters" läßt das drohende Gespenst von Kriminalprozeß, peinlicher Anklage, ewiger Festung, Schafott immer schreckhafter und unabwendbarer von ihrer Phantasie Besitz ergreifen; drei-, viermal macht ihr empörtes und gequältes Herz den Versuch sich zu befreien, aber jedesmal fühlt sie ihre Ohnmacht gegen den tödlichen Zwang, der sie festhält wie der Faden die flatternde Taube. Hiermit ist ihr und Ferdinands Schicksal besiegelt.

Die Wirkung zeigt uns der vierte Akt. Ferdinand hat den Brief bei der Parade gefunden, sein ganzes Wesen ist gleichsam aus den Fugen. Voll Wut läßt er den Hofmarschall kommen, und die lächerliche Todesangst des feigen Schelmen würde ihm die Wahrheit verraten und das ganze Truggewebe enthüllen, wenn er in der Leidenschaft richtig vernehmen könnte; so aber hält er die Worte: „Ich sah sie nie, ich kenne sie nicht" u. s. w. für bloße Ausrede der Angst und läßt den Narren laufen. Aber er ist jetzt entschlossen, die Geliebte zu töten, nachdem er sich von ihrer Schuld überzeugt hat. — In der zweiten Hälfte des Aktes führt der Dichter die beiden Frauencharaktere zusammen. Luise zeigt sich als die größere, die Lady steht beschämt vor ihr, und als Luise verzweiflungsvoll fortgestürzt ist, faßt jene den raschen Entschluß, sich für immer vom Hofe zu trennen.

Endlich der fünfte Akt bringt in raschem Absturz die Katastrophe. Der alte Miller ist aus dem Gefängnis zurückgekehrt und findet seine Tochter, die den Vorsatz gefaßt hat, sich das Leben zu nehmen und in einem Briefe, der alles aufklären soll, den Geliebten zu dem gleichen Entschlusse aufzufordern. Der unglückliche Vater, der sein Kind vergöttert, reißt mit allen Mitteln an dem Herzen der Tochter, bis sie ihren Vorsatz aufgiebt. Aber jetzt tritt Ferdinand auf, entschlossen, das Äußerste zu tun. Einen furchtbaren Kampf hat Luise noch

durchzumachen: auf seine Frage, ob sie den Brief geschrieben, antwortet sie, ihres Eides eingedenk, mit ja. Da ist ihr Schicksal entschieden. Ferdinand weiß den Vater zu entfernen, indem er ihn mit einem Briefe, der alles enthält, zum Präsidenten schickt. Während Luise dem Vater beim Weggehen leuchtet, wirft Ferdinand das Gift in die Limonade. In fürchterlicher Beklemmung bleibt sie mit ihm allein, aber erst, als sie den Tod schon im Herzen trägt, wird endlich ihre Zunge von dem gräßlichen Geheimnis gelöst: „Ferdinand, Himmel und Erde hat nichts Unglückseligers als dich. Ich sterbe unschuldig.“ Bebend erfährt er, daß er teuflisch von dem eigenen Vater betrogen ist; aber es ist zu spät. Luise stirbt, und auch ihm fangen die Augenblicke an „kostbar zu werden.“ Der Präsident und Wurm kommen noch rechtzeitig, um aus seinem Munde ihre Verfluchung zu vernehmen. Letzterer schreit das blutige Geheimnis des Präsidenten laut aus, und beide werden gefänglich abgeführt. Ferdinand stirbt, nachdem er dem Vater noch die Hand gedrückt hat, an der Leiche der Geliebten.

2. Einheit der Handlung.

Das Ganze umfaßt drei Tage. Daß die ersten zwei Akte an einem Tage spielen, ist ohne weiteres klar: Ferdinand erhält I 7 den Befehl, „nach der Parade“ zur Lady zu gehen, dort treffen wir ihn II 3. Auch erwähnt II 4 der alte Miller das Gespräch mit Wurm (I 2) als „heut früh“ geschehen. Der dritte Akt spielt am folgenden Tage, denn in dem Briefe III 6 muß Luise schreiben: „Wir haben gestern den Präsidenten im Hause gehabt.“ Endlich mit dem vierten Akt beginnt ein neuer Tag, da der Hofmarschall den Brief auf der Parade verloren hat; alles übrige schließt sich von selber an. Es spielen also die beiden ersten und die beiden letzten Akte an je einem Tage, während der dritte Akt einen Tag für sich bildet.

Gegen diese Verteilung der Handlung auf drei Tage spricht nur scheinbar, daß Luise III 6 zu Wurm sagt: „Suchen Sie

etwa den Präsidenten? Er ist nicht mehr da.“ Das klingt, als wäre es noch derselbe Tag; aber entscheidend sind die Worte nicht. Sie sind „mit einem Blick voll Verachtung“ und offenbar höhnisch gesprochen; sie will ihn nur empfinden lassen, daß sie ihn durchschaut und den Angriff des Präsidenten auf seine Rechnung setzt. Das kann sie ebensogut mit Beziehung auf gestern wie auf heute tun. Allerdings ließe sich der Inhalt des dritten Aktes allenfalls noch auf den ersten Tag unterbringen, jedoch nicht ganz ohne Zwang: die Handlung des zweiten Aktes muß, nach der Wachtparade beginnend, immerhin einige Stunden dauern, so daß der Schluß, die große Szene in Millers Wohnung, etwa auf den mittleren Nachmittag fiele. Wenn nun Luise III 5 sagt, der Vater sei schon „volle fünf Stunden“ fort, so kämen wir für Wurms Besuch III 6 auf eine schwer glaubliche Tageszeit, zumal er zum Schluß der ziemlich langen Szene sie noch auffordert mit ihm zu kommen, um das Sakrament zu nehmen. Auch sprechen noch manche Einzelheiten für die Annahme eines neuen Tages im dritten Akt. Der Hofmarschall sagt III 2, er habe noch „sechzehn Visiten von allerhöchster Importance zu machen,“ was doch kaum nachmittags geschehen dürfte; ebenso klingen seine Worte I 6 und III 2, als würde die Tagesordnung der Hoffestlichkeiten für zwei verschiedene Tage angegeben.

Will man trotzdem zwischen Akt 2 und 3 keinen Tageswechsel anerkennen, so müßte man III 6 das so bestimmte und unzweideutige „gestern“ dadurch beseitigen, daß man eine Vordatierung des Briefes annähme; doch ist eine solche gleichsam absichtliche Irreführung des Lesers überaus unwahrscheinlich, und es liegt zu solcher Gewaltsamkeit nicht der mindeste Grund vor. Gustav Kettner, der in seinen „Schillerstudien“ die Annahme von nur zwei Tagen als die allein zulässige bezeichnet, erklärt zwar S. 35, es heiße „das Kompositionsgesetz des Dramas völlig verkennen, wenn man die Handlung auf drei Tage verteile.“ Aber damit wird einer so untergeordneten Frage ein ganz ungebührliches Gewicht verliehen. Denn es ist ja gar nicht daran

zu denken, daß durch Annahme von drei Tagen die „Zeitfolge des Dramas zerrissen“ würde. Vielmehr tritt auch so nirgends eine irgendwie störende Lücke ein; denn da der Schluß des zweiten Aktes den Hauptabschnitt des ganzen Stückes bezeichnet, so ist es nur natürlich, daß ein halber Tag vergeht, bis die Gegenpartei, nachdem ihr erster Angriff zurückgewiesen ist, sich von dem unerwarteten Schlage soweit erholt, um den neuen Anschlag ins Werk zu setzen. Vor allen Dingen aber darf man den Dichter überhaupt nicht mit solchen außerhalb der Bühne liegenden Zeiten drängen, da die Zeiträume, die nicht auf der Szene vorgeführt werden, sich natürlicherweise für unser inneres Auge verkürzen, eine Freiheit des Dichters, die Minor einmal mit dem hübschen Ausdruck „perspektivische Behandlung der Zeit“ bezeichnet hat. Weit entfernt also, hierdurch irgendwie das „Kompositionsgesetz“ des Dramas auch nur berührt zu finden, meine ich vielmehr, daß alle derartigen Fragen von der allergeringsten „Importance“ sind.

Ganz bedeutungslos sind einige Bedenken, die Düntzer (der ebenfalls drei Tage annimmt) hier und da gegen den äußeren Zusammenhang erhebt. Wenn er sich z. B. wundert (S. 199), daß Luise, wenn doch der Vater III 5 fünf Stunden fort ist, nicht schon früher in Unruhe versetzt worden sei, so ist dies wahrlich bei ihrem Gespräch mit Ferdinand, das ihr Lebensschicksal entscheidet, sehr begreiflich. Auch kann Ferdinand sehr bald nach Millers Fortgang gekommen sein, denn bei einem Gespräch solches Inhalts gehen die Stunden rasch dahin, der Dichter giebt uns nur den Schluß. Höchst kleinlich ist Düntzers Frage S. 198, woher Luise die Stunde wisse: „Sieht sie dies auf einer Zimmeruhr oder hört sie die Stunde schlagen?“ Vielleicht keins von beiden, sondern sie spricht nur nach ungefährer Schätzung. Mich wundert übrigens, daß sich der Kritiker die V 2 erwähnte Wanduhr hat entgehen lassen. Ebenso unberechtigt ist es, das Zusammentreffen Ferdinands mit dem Marschall IV 2 zu beanstanden. Man hört es IV 1 Ferdinands erregten Worten an, daß er den Marschall bestimmt im Hause

vermutet. Offenbar hat er ihn zunächst in des Marschalls eigener Wohnung gesucht und hat hier erfahren, er sei beim Präsidenten. Dieser und der Marschall lauern ja auf Ferdinands Ausbruch, und es ist ihre Veranstaltung, daß er den Marschall im Walterschen Hause treffen soll. Mit Unrecht also findet es Düntzer S. 154 auffallend, daß der Hofmarschall „sich nicht für diesen Abend aus dem Staube gemacht hat," sowie daß der „Präsident und Wurm dessen Entfernung nicht betrieben haben, da sie fürchten mußten, er werde, von Ferdinand in die Enge getrieben, die Intrigue verraten." Vielmehr mußte sich der Präsident sagen, daß die persönliche Bestätigung seitens des Hofmarschalls notwendig sei zur Bestärkung der angefachten Eifersucht. Darum hat er schon III 2 sich vom Hofmarschall ausdrücklich versprechen lassen, daß er „die Rolle des Liebhabers gegen den Major behaupten" wolle. Die köstliche Antwort des Marschalls: „Mort de ma vie! Ich will ihn schon waschen! Ich will dem Naseweis den Appetit nach meinen Amouren verleiden" zeigt, daß er die Begegnung gar nicht scheut; und daß sie noch genaue Verabredung treffen, beweist das Abschiedswort des Präsidenten: „Sie müssen vor Abend noch herkommen und Ihre Rolle mit mir berichtigen." Der Präsident hat demnach Befehl gegeben, dem Sohne, sobald er kommt, zu melden, daß er ihn sprechen wolle. Es ist also gar nicht „sonderbar," daß Ferdinand mit dem offenen Briefe durch eine, der Kammerdiener des Präsidenten durch eine andere Tür kommt; denn der Diener geht ihm eben, sobald er ihn hört, entgegen und richtet den Auftrag seines Herrn aus.

Was die Handlung selbst betrifft, so leuchtet ihr rascher und einheitlicher Gang sofort ein: Gleich die Einleitung giebt uns in dem liebenden Paare das Bild eines Zustandes, der notwendig zur Handlung vorwärts drängt, zu einem Kampf um Sein und Nichtsein. Wurms Feindschaft ist das erste erregende Moment, wir sehen, wie der Hebel sich ansetzt. In rascher Steigerung folgen sich dann drei Stufen des Konfliktes:

Der Befehl des Präsidenten, dem Ferdinand trotzt, die Liebe der Milford, die er zurückweist, der Versuch der rohen Gewalt, dem er siegreich die Spitze bietet. Nun der Wendepunkt: in allen äußeren Angriffen abgeschlagen, greift das Gegenspiel zur Hinterlist und erreicht jetzt sein Ziel; die Szene mit dem Brief ist der Höhepunkt der Handlung, von hier aus geht sie in raschem Absturz dem Ende entgegen: der Bund der Herzen ist gesprengt, Ferdinand will nicht mehr die Liebe, sondern den Tod der Geliebten. Nur geringe Möglichkeiten eines versöhnlichen Ausgangs leuchten noch auf: des Hofmarschalls feiges Eingeständnis, das Ferdinand verkennen muß, Luisens Brief an den Geliebten, den der Vater vereitelt, Ferdinands Mitleid mit dem Alten, das er rasch übertäubt. So erfolgt die Katastrophe der Liebenden, die durch ihren furchtbaren Eindruck auch die Bösewichter mit ins Verderben zieht.

Das tragische Ziel liegt, wie schon oben in der Einleitung erörtert wurde, am Schluß des Stückes: es ist der Tod des liebenden Paares durch Ferdinand. Die tragischen Empfindungen des Mitleids und der Furcht werden von Anfang an stark aufgeregt und steigern sich ununterbrochen bis zum Schluß. Schon im ersten Akte sehen wir, daß ein schweres Unheil über den Liebenden schwebt, dessen dunkle Ahnung besonders Luisens Stimmung gleich im Beginn der Handlung tief umdüstert; indes solange die Gegner nur mit äußeren Mitteln kämpfen, ist die Hoffnung auf ein kühnes und erfolgreiches Zerreißen des Netzes durch die Tatkraft Ferdinands nicht ganz ausgeschlossen. Mit dem dritten Akte sehen wir sodann dem Herzen der Liebenden selbst die Schlingen der „Kabale“ gelegt, und so entläßt uns der Schluß dieses Aktes in der gepreßtesten Stimmung: wir ahnen, daß der Bund der Herzen gesprengt werden wird, wenn wir auch noch nicht das bestimmte tragische Ziel sehen. Aber sobald wir im vierten Akte Ferdinand in dem Zustande rasender Eifersucht erblicken, steht es drohend vor uns; nicht mehr bloß Trennung von der Geliebten, nein ihr Tod ist das Ziel, nach dem alles sich streckt. Aber immer noch werden wir

in Spannung gehalten, ob denn nicht trotz des Eides, der ihr den Mund schließt, auf irgend eine Weise das erlösende Wort gesprochen werden könne, ganz ähnlich wie wir im Othello bis zur letzten Szene nicht ganz die Hoffnung aufgeben möchten, daß Jagos Büberei noch rechtzeitig ans Licht kommen könne. Aber während bei Shakespeare die Meldung, die alles geändert hätte, wirklich nur, man kann sagen zufällig, um wenige Minuten zu spät kommt, hat es Schiller dramatisch weit bindender und psychologisch tiefer so zu fügen gewußt, daß erst der Eintritt der Katastrophe selbst, nämlich der Tod Luisens, das Siegel von ihrer Zunge nehmen kann: sie spricht nur, weil sie den Tod schon im Herzen trägt; die Lösung des tödlichen Mißverständnisses setzt das Zuspätkommen dieser Lösung notwendig voraus.

3. Verknüpfung der Handlung.

Diese innere Geschlossenheit der Handlung ist von jeher als ein Vorzug unseres Stückes anerkannt worden. Selbst ein so bitterer Tadler Schillers wie Otto Ludwig erklärt in seinen Shakespearestudien S. 64, es sei „was die Zusammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel betrifft, die beste Komposition Schillers,“ kaum ein anderes Stück besitze eine so „energisch und rasch fortschreitende, immer spannende Handlung.“ Dies Lob ist im allgemeinen ohne Zweifel berechtigt; doch sind trotzdem gerade in unserem Stücke mancherlei Bedenken gegen Verknüpfung und Begründung im einzelnen vorhanden und zum Teil von recht erheblicher Art.

Gegen einen Abschnitt des Dramas ist mehrfach der Tadel ausgesprochen worden, daß man ihn ohne Störung des Verlaufs der Handlung ausscheiden könne, da er durch das Voraufgehende nicht begründet und ohne Einfluß für das Folgende sei: es ist die zweite Hälfte des vierten Aktes, das Gespräch zwischen Luise und der Milford. In der Tat würde, wenn etwa in der obigen Darlegung des Ganges der Handlung die wenigen Zeilen fehlten, die den Inhalt dieses Abschnittes angeben, nicht gerade eine

fühlbare Lücke wahrzunehmen sein. Daher spricht Düntzer geradezu die Behauptung aus, daß wir hier einen späteren Zusatz hätten, „zu dem sich Schiller zuletzt in Bauerbach verleiten ließ, als er der Milford eine weitere Ausführung zu geben beabsichtigte.“ Möglich ist dies; denn die Änderungen, die er noch vornahm, waren bedeutend, wie er am 24. April 1783 an Reinwald schreibt: „Meine Luise Millerin hab' ich sehr verändert. Das ist etwas Verhaßtes, schon gemachte Sachen zernichten zu müssen.“ Und daß sie sich gerade besonders auf die Lady bezogen und ihm gar nicht leicht wurden, zeigt z. B. der Brief vom 3. Mai: „Da sitz' ich, spitze Federn und käue Gedanken. Es ist gewiß und wahrhaftig, daß der Zwang dem Geist alle Flügel abschneidet. So ängstlich für das Theater, so hastig, weil ich pressiert bin, und doch ohne Tadel zu schreiben, ist eine Kunst.“ Er fügt hinzu, daß das Stück trotzdem dadurch entschieden gewinne, und daß ihn jetzt besonders die Lady interessiere. Ja, jene Vermutung erhält noch eine eigentümliche Stütze durch den einzigen Rest, den wir wahrscheinlich von der ersten Bearbeitung besitzen. Es ist dies, wie Goedeke Band III, Vorwort S. X mitteilt, ein „zerrissenes Quartblättchen,“ welches sich unter Schillers Briefen an Frau von Wolzogen gefunden hat und einen Teil der Szene zwischen Ferdinand und der Lady II 3 umfaßt, abbrechend mit seinen Worten: „Das ist wider die Abrede, Lady — Sie sollten sich von Anklagen reinigen und machen mich zum Verbrecher. — Fluch über“ . . . Die Abweichnngen vom gegenwärtigen Texte sind sonst geringfügig, aber die angeführten Worte stehen gleich nach dem Ausruf der Lady: „Jetzt verdammen Sie mich!“ und die jetzt dazwischenstehenden Reden, worin sie ihre Verdienste um das Land und ihre „stille Tugend“ rühmt, fehlen. Geht also aus dieser früheren Fassung allerdings hervor, daß das Eingreifen der Lady in die Handlung schon der ersten Bearbeitung angehört, so kann doch das Fehlen gerade dieser einen Stelle als sehr bezeichnend erscheinen; denn ihr Inhalt steht in genauer Entsprechung zu dem Briefe der „Johanna Norfolk“ IV 9, der sich ausdrücklich auf

die Zusagen bezieht, die sie jenen Worten zufolge „dem Tyrannen“ abgenommen hat. Hält man also diesen Brief nebst dem ganzen etwas prahlerisch theatralischen Abgang der Lady für eine spätere Erweiterung, so wäre dann auch jene Stelle im zweiten Akte eben deshalb erst eingefügt worden. Trotzdem ist bei solchen Vermutungen Vorsicht geboten. Denn einerseits bricht jenes „Quartblättchen“ mit den angeführten Worten ab, und es wäre nicht gerade ausgeschlossen, daß die darin fehlenden Partieen nur an etwas anderer Stelle gestanden hätten. Andrerseits kann man sich kaum eine Gestalt des Stückes denken, ohne ein Wiederauftreten der Lady im vierten Akte; sie konnte, da sie einmal erfunden war und von vornherein so wesentlich in die Handlung eingriff, schwerlich mit der einen Szene im zweiten Akte abgetan sein; ihre Trennung vom Hofe hat sicherlich von Anfang an in Schillers Plan gelegen. Übrigens kommt genau betrachtet auf diese kritische Frage wenig an, da wir doch nur das Kunstwerk, wie es vorliegt, beurteilen können; so weit liegen die beiden Bearbeitungen schon zeitlich gar nicht auseinander, daß ein etwaiger Widerspruch dadurch ausreichend erklärt würde.

Was den Dichter veranlaßte, die Szenenreihe einzufügen, ist wohl zu verstehen. Einmal wollte er offenbar die beiden Frauencharaktere gern zusammenbringen, da ihre Verschiedenheit eine lebhafte dramatische Szene begünstigte, und diese Wirkung ist ihm zweifellos auch gelungen; ferner gewann er, wie wir gesehen haben, im Verlauf der Arbeit mehr und mehr Anteil an der Lady und führte diese Gestalt gern weiter aus. Freilich bestimmen durfte ihn dies beides noch nicht, wenn die Szenen nicht doch auch irgendwie auf die Haupthandlung einwirkten; dies aber ist in der Tat der Fall. Der Dichter will uns zeigen, daß es der Kabale gelungen ist, die Liebe vollständig zu zerstören, so daß, selbst wenn alle äußeren Hindernisse für die Vereinigung der Liebenden wegfallen, dennoch der schreckliche Ausgang bleiben muß, weil ihre Herzen innerlich vergiftet sind. Um dies dramatisch anschaulich zu machen, muß er daher die äußeren Hindernisse wirklich beseitigen. Deshalb hebt Fer-

dinand V 2 mit schrecklicher Ironie hervor: „Endlich ist es erschienen, das Ziel meiner Hoffnung. Lady Milford, das furchtbarste Hindernis unserer Liebe, floh diesen Augenblick aus dem Lande. Mein Vater billigt meine Wahl. Das Schicksal läßt ab uns zu verfolgen. Jetzt bin ich da, meine Braut zum Altar abzuholen.“ Die Flucht der Milford aber, die hiernach für die Situation des fünften Aktes erforderlich ist, wird wesentlich durch ihr Gespräch mit Luisen begründet. Dieser Gesichtspunkt ist jedenfalls für Schiller maßgebend gewesen, als er diese Szenen dichtete, die er dann aus den oben angedeuteten Gründen etwas über Bedarf ausführte. Es ist demnach doch zu viel behauptet, wenn z. B. Günther Grundzüge der tragischen Kunst, S. 366 sagt, die Handlung stehe in diesen Szenen vollständig still.

War demnach für den Dichter die Zusammenkunft der beiden Frauencharaktere nicht nur theatralisch, sondern auch dramatisch wünschenswert, so fragt sich's doch, ob es ihm gelungen ist, sie auch ursächlich genügend zu begründen d. h. es nach den Umständen wahrscheinlich zu machen, daß die Lady Luisen zu sich bescheidet, und daß diese folgt. Das erstere ist ohne Zweifel der Fall. Der Grund freilich, den die Lady gleich im Anfang der Szene angiebt, indem sie Luisen die Stellung ihrer „Kammerjungfer“ anbietet, ist augenscheinlich nur eine Verlegenheitswendung zur Anknüpfung des Gespräches, und man merkt ihm auch die Verlegenheit der Sprecherin an; denn kaum dürfte irgend etwas nach Lage der Dinge unmöglicher sein als die Vorstellung, daß Luise in solche „Kondition“ bei ihr treten könnte. Ihren wahren Beweggrund enthüllt sie nachher, als sie ausruft: „Dein sei alles, aber entsag' ihm!“ Offenbar will sie auf irgend eine Weise auf Luisen einwirken, um dies Ziel der Entsagung zu erreichen. Man wende nicht ein, daß ein solcher Versuch von vornherein ihr als hoffnungslos erscheinen mußte; denn sie kennt sie ja noch nicht. Sie hat vorher zur Sophie gesagt: „Ich muß erröten, wenn sie nur das gewöhnliche Weib ist, und wenn sie mehr ist, verzagen.“ Im ersteren Falle hätte sie leichtes Spiel gehabt und hätte sich über das „Erröten“ wohl

hinweggesetzt. Der andere Fall tritt ein; es ist nur menschlich natürlich für ihre leidenschaftliche Seele, daß sie trotzdem die Folgerung, nun „verzagen“ zu müssen, nicht ziehen will, sondern mit Anerbietungen in die Gegnerin dringt, die eigentlich nur bei dem „gewöhnlichen Weibe“ fruchten könnten. Jedenfalls ist der Wunsch der Lady, ihre Nebenbuhlerin persönlich kennen zu lernen, für ein weibliches Gemüt so überaus natürlich, daß schon dadurch allein ihr Schritt, sie zu sich zu berufen, psychologisch ausreichend erklärt wird.

Anders aber steht es mit Luisens Verhalten. Hier, meine ich, hat der Dichter wirklich eine Lücke gelassen. Weder ihr Erscheinen bei der Lady noch die Art und Weise, wie sie sich daselbst zeigt, entspricht der Stimmung, in der wir sie uns denken müssen. Nachdem sie den fürchterlichen Brief geschrieben und damit jede Lebenshoffnung aufgegeben hat, ist sie, wie sie uns der letzte Akt vorführt, so verschüchtert und geknickt, so innerlich verzweifelt und teilnahmlos an allem Äußeren, daß hier ihre treffenden und gewandten Antworten, ihr ganzes der Gegnerin überlegenes Benehmen nicht als natürlich erscheint. Daß die Dinge, die sie sagt, an sich „außerhalb ihres Kreises“ liegen, kann man nicht behaupten, aber die Unbefangenheit, die für ein bürgerliches Mädchen dazu gehört, einer vornehmen Dame dergleichen zu sagen, kann unter diesen Umständen kaum vorhanden sein. Man kann sich z. B. schwer vorstellen, daß es Luisen bei dem Anerbieten der Lady, sie in ihren Dienst zu nehmen, möglich sein soll, ihr vorzuhalten, welche Folter es der vornehmen Dame sein müsse, „im Gesicht ihres Dienstmädchens die heitere Ruhe zu lesen, womit die Unschuld ein reines Herz zu belohnen pflegt.“ Kann der Gedanke an „heitere Ruhe“ heut irgend in ihr Gemüt kommen? Kann sie sich mit einem „Insekt“ vergleichen, das sich in einem Tropfen Wassers so selig fühlt, als wär es ein Himmelreich? Auffallend ist es schon, daß sie überhaupt zur Lady geht, noch auffallender, daß sie der Sophie, welche ihr die Einladung überbrachte, geantwortet hat: „Ihre Dame befiehlt mir, was ich mir morgen erbitten wollte.“ Man

kann sich kaum denken, was sie bei ihr gewollt hätte, um so weniger, als der Schluß von IV 7 zeigt, daß sie die Lady für mitschuldig an dem schändlichen Betruge hält; was sollte sie in solcher Stimmung bewegen können, einer so herzlosen und niedrigen Gegnerin, wie sie in ihr erblicken muß, vor Augen zu treten? Das Ergebnis ist also, daß dieses Gespräch für die Lady begründet ist, für Luise nicht*); und ebenso hat es für die erstere eine dramatisch wichtige Wirkung, nämlich ihre Flucht; für die letztere nicht. Die Luise des fünften Aktes ist völlig verständlich ohne diese Szenen, ja die Erinnerung daran ist geeignet, das Bild zu stören.

Wir müssen demnach gestehen, daß dem Dichter die Motivierung der Handlung an dieser Stelle nicht völlig geglückt ist. Ja, es kommt noch eins dazu. Wenn auch der Wunsch der Lady, ihre Nebenbuhlerin kennen zu lernen, höchst natürlich ist, so will es doch zu ihrem Charakter und sonstigem Benehmen nicht recht stimmen, daß sie weiter nichts tut, und daß auch dies erst so spät geschieht; mit anderen Worten, wir nehmen Anstoß an ihrer völligen Untätigkeit vom zweiten bis zum vierten Akte. Sie hatte II 3 Ferdinand zugerufen, sie könne nicht auf seine Hand verzichten, die Beschimpfung sei unauslöschlich, wenn ein Untertan des Fürsten sie ausschlage: „Wehren Sie sich, so gut Sie können. Ich lasse alle Minen sprengen.“**) Aber diesen energischen Worten entspricht die Tat keineswegs, sie tut zwei volle Tage hindurch schlechterdings gar nichts, sie läßt nicht eine einzige Mine springen. Düntzer meint zwar, man sehe freilich auch eigentlich gar nicht, was sie denn hätte tun können; denn sich an den Herzog zu wenden, würde sie nur

*) Auch Bulthaupt I, S. 254 nennt das Gespräch eine „für die Lady wohl notwendige, für Luise aber entschieden bedenkliche und überflüssige Szene, die in dem im übrigen so bewunderungswürdigen Organismus des Stückes sich seltsam und fast wie ein Intermezzo ausnimmt.“

**) Dieselbe ungewöhnliche Form steht in der Geschichte des Maltheserordens nach Vertot von Niethammer (mit einer Vorrede von Schiller) II, S. 458: „. . . ließ er eine Miene sprengen.“

lächerlich gemacht haben, und auf den Präsidenten zu wirken, würde unnütz gewesen sein, da dieser ohnedies alles zu tun entschlossen sei. Aber das ist nicht richtig. Ohne Zweifel hätte sie an diesen beiden Stellen, wenn sie mit Geschick und Feinheit verfuhr, wohl den Hebel einsetzen können; sie konnte aber auch auf Millers einzuwirken suchen, auf Vater, Mutter und Tochter, mit Versprechungen, mit Gold, mit Drohungen; ja auch auf Ferdinand selbst; sein Herz ist ja nicht unempfindlich geblieben, sie hat die siegreiche Macht ihres Wortes und Blickes auf ihn erprobt; sie konnte noch eine Zusammenkunft herbeiführen, konnte alle Mittel des Geistes und der Schönheit, schmelzenden Mitleids und verführerischen Liebreizes in Bewegung setzen — kurz, was kann ein leidenschaftliches, kluges und schönes Weib nicht, wenn es wirklich alle Minen springen lassen will? Daß dies alles nicht in dieses Stück gepaßt hätte, ist klar, denn hier sollte die Macht der „Kabale“ zur Geltung kommen, jene teuflisch erbarmungslose Hinterlist, die gerade das einzige ist, wozu die Lady nicht fähig gewesen wäre. Aber der lebendige und tatkräftige Charakter der Milford wird etwas dadurch beeinträchtigt, daß sie durch jene Worte Erwartungen erregt, die unerfüllt bleiben.

Indes diese Einwände gegen die Handlungsweise der Lady, wenn sie auch von Bedeutung sind, berühren die Verknüpfung der Haupthandlung doch eigentlich nur äußerlich. Tiefer gegen den Kern des Stücks richten sich einige andere Ausstellungen. Vor allem ist der eigentliche Angelpunkt des Ganzen, die Briefszene III 6 stark angefochten worden. Schon in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek“ von 1784 (Braun I, S. 96) heißt es, es sei nicht glaublich, daß Luise sich so leicht und bald bewegen lasse, den Brief zu schreiben. Aber ich halte diesen öfter wiederholten Tadel nicht für gerechtfertigt. Sehr treffend sagt Bulthaupt I, S. 253: „Schiller hat alles getan, Luise in dieser Szene unter den unwiderstehlichen Zwang einer dämonischen Macht zu stellen, wie es die kurze fünfte Szene des

dritten Aktes symbolisch vortrefflich andeutet. Wie Gretchen den mephistophelischen Hauch in ihrem Zimmer spürt, so schaudert auch Luise zusammen, als der Sekretär, von ihr ungesehen, das Zimmer betritt: Warum geht mein Odem so ängstlich? Hat unsere Seele nur einmal Entsetzen genug in sich getrunken, so wird das Aug' in jedem Winkel Gespenster sehen." In dieser tief geängstigten Seelenstimmung muß sie dem erbarmungslosen Manne gegenübertreten, und doch läßt sie sich durchaus nicht leicht bewegen, sondern sie macht vielmehr immer von neuem den Versuch, die Schlinge zu zerreißen, deren tödliches Zuschnüren sie mit furchtbarer Deutlichkeit fühlt: sie zermartert sich um einen Ausweg, sie will zum Herzog, sie springt drei-, viermal auf und legt die Feder weg: „Macht mit mir, was ihr wollt," ruft sie verzweifelt aus, „ich schreibe das nimmermehr!" Aber es ist kein Entrinnen; jeder Versuch zeigt ihr das mit neuer Gewalt. Der Zwang, dem sie rettungslos unterliegt, ist mit furchtbarer dramatischer Wucht erschütternd dargestellt, und wenn sie im letzten Akte V 7, schon den Tod im Herzen, ausruft: „Man zwang mich — vergieb — deine Luise hätte den Tod vorgezogen — aber mein Vater — die Gefahr — sie machten es listig," so werden wir ihr durchaus recht geben und die Motivierung des Dichters als überzeugend, als für seine Heldin zwingend anerkennen. Ebensowenig ist ihr Festhalten an dem erzwungenen Eide zu beanstanden, der ihr die Entdeckung der Wahrheit unmöglich macht. Auch dieses Motiv ist für sie unentrinnbar. Schiller hat ja doch den christlich gläubigen Standpunkt der einfachen Bürgerfamilie deutlich genug zur Anschauung gebracht und den Sekretär Wurm ausdrücklich den Zweifel des Präsidenten an der Wirksamkeit des Eides niederschlagen lassen. Also auch hier ist Luisens Handlungsweise, auf der der tragische Ausgang des Stückes beruht, ihrem Charakter gemäß als notwendig anzuerkennen.

Aber schwerere Bedenken erheben sich gegen Ferdinands Verhalten bei diesem wichtigsten Wendepunkte der Tragödie. Die verschiedensten Beurteiler, ich nenne nur beispielsweise Tieck,

Hettner, Otto Ludwig, erklären es für höchst unwahrscheinlich, daß Ferdinand an Luisens Liebe zu dem albernen Marschall glaube; am schärfsten aber sprach sich Hoffmeister I, S. 192 dagegen aus: alle aufgebotene Kunst vermöge die in diesem Plane liegende Überhüpfung der Wahrheit und Natur nicht zu verhüllen; niemals hätte Ferdinand einem so plumpen Betrug zur Beute anheimfallen sollen. „Er, der ideal Gesinnte, mußte seinem Herzen mehr trauen als selbst seinen Augen.“ Daß dieser Punkt von entscheidender Wichtigkeit für das ganze Drama sei, und daß hier zugleich die größte Schwierigkeit der Motivierung liege, hat Schiller selbst offenbar ebenso gut gewußt wie seine Beurteiler. Was also zunächst die Person des Marschalls betrifft, so ist nicht zu leugnen, daß die Zumutung an Ferdinand wie an den Leser etwas stark ist. Indes die Antwort auf dieses Bedenken hat doch schon der Präsident erteilt: „Und warum nicht? Wunderlich! Eine blendende Garderobe — eine Atmosphäre von Eau de mille fleurs und Bisam — auf jedes alberne Wort eine handvoll Dukaten — und alles das sollte die Delikatesse einer bürgerlichen Dirne nicht endlich bestechen können? — O guter Freund, so *skrupulös* ist die *Eifersucht* nicht.“ Vielleicht wäre es dem Dichter möglich gewesen, irgend etwas der Person des Hofmarschalls noch anzudichten, was für Ferdinand die Sache leichter glaubhaft machen konnte. Palleske meint z. B., er hätte etwa schon in einer früheren Szene, womöglich in Ferdinands Gegenwart, von allerhand galanten Abenteuern und „Amouren“ mit bürgerlichen Mädchen, von der Unwiderstehlichkeit seiner „Garderobe“ oder seiner „Dukaten“ ein geckenhaftes Rühmen machen können. Ganz gut; aber nötig war dies doch gerade nicht. Man weiß ja auch so und kann es oft genug im täglichen Leben sehen, wie gerade die Eifersucht, selbst wo sie in viel geringerem Grade auftritt, den Menschen vollständig verblendet, ihm Annahmen als möglich, Dinge als wirklich vorspiegelt, die ihm bei ruhigem Blute als nichtig und lachenswert erscheinen würden. Es kommt vor allem darauf an, ob Schiller die beiden Charaktere so vorbereitet in diese tödliche

Entscheidung eintreten läßt, daß uns das Ausbleiben einer Aufklärung des Mißverständnisses als notwendig oder wenigstens als begreiflich erscheint. Denn möglich wäre es ja trotz Ferdinands jäher Eifersucht und trotz Luisens Festhalten an dem Eide immerhin gewesen, dem letzten Gespräch der Liebenden eine solche Wendung zu geben, daß Ferdinand, sei es gerade durch das Verstummen der Geliebten, sei es durch die Art ihrer Antworten, die Wahrheit früher hätte ahnen müssen; denn z. B. auf eine im vollsten Tone unerschütterlichen Vertrauens gestellte Frage, ob sie ihn noch rein und innig liebe, hätte auch Luise trotz aller Eide mit ja antworten können. Aber dem hat der Dichter ausreichend vorgebeugt, indem er eine solche ungetrübte Vertrauensstimmung von vornherein ausschloß. Aus diesem Grunde ließ er schon vor dem Briefe in Ferdinands Seele ein Mißtrauen entstehen, das ihn dem Verdachte zugänglich macht; es ist die Szene III 4, wo Luise Ferdinands dringende Aufforderung zur Flucht abweist und ihn dadurch so aufregt, daß er ihr den Verdacht der Untreue entgegenwirft. An dieser Szene hängt eigentlich noch weit mehr als an den Vorgängen des vierten Aktes. Denn giebt man zu, daß hier Ferdinand auf natürliche Weise in diese bittere, ungerechte Stimmung gegen die Geliebte gerät, dann ist alles Folgende unanfechtbar; dann fällt der Brief wie ein Blitz in seine schon getrübte Seele, der Augenschein der Handschrift ist zunächst unabweisbar, der wütend Erregte kann nicht anders fragen, als er es V 2 tut.

Aber gerade diese vorbereitende Szene ist ebenfalls vielfach bestritten worden. Es liegt in der Natur der Sache, daß Fragen dieser Art oft nicht mit voller objektiver Bestimmtheit entschieden werden können, da dem einen Leser als möglich erscheint, was der andere als unglaublich ablehnt. Aber vor allen Dingen kann der Dichter verlangen, daß man sich wirklich in die Situation und in die Charaktere versetze. In der Tat wird der Vorgang begreiflich, wenn man die Stimmung beachtet, in der sich die beiden Personen hier gegenübertreten. Ferdinand will mutigen Herzens alles hinter sich werfen, er glaubt sich los-

lösen zu können aus allen bisherigen Verhältnissen und irgendwo auf der Erde ein ganz neues, paradiesisches Liebesleben beginnen zu können. Und nun findet er statt begeisterter, entgegenfliegender Hingabe ängstliche Zurückhaltung und kühle Überlegung. Nichts erbittert ein hochgestimmtes Herz so sehr, als der verständige Hinweis auf die wirkliche Welt: er ist berauscht, sie ist tief ernüchtert. Denn sie fühlt ganz deutlich, daß sie ihm nicht folgen kann, daß sie die Wurzeln, mit denen sie an ihr enges bürgerliches Dasein angewachsen ist, nicht abreißen kann, ohne sich selbst zu zerstören. Durch die brutale Gewalt, die ihr begegnet ist, durch den Anblick des ruchlosen Vaters ihres Geliebten ist ihr Herz innerlich verwundet, sie fühlt, daß sie von der Welt dieser Menschen durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt ist; jetzt wird es ihr klar, daß ihr Bündnis „die Fugen der Bürgerwelt auseinandertreiben, die allgemeine ewige Ordnung zu Grund stürzen würde.“ Darum will sie entsagen, wie sie es schon im ersten Akte wollte; sie kann nicht die furchtbare Verantwortung übernehmen, daß Ferdinand mit allem breche und den Vaterfluch, „den auch Mörder nie ohne Erhörung aussprechen,“ auf sich lade.

Die tiefe Beängstigung ihres Herzens ist so ergreifend und mit solcher inneren Wahrheit gezeichnet, daß Hoffmeisters Urteil recht flach, ja leichtfertig erscheint, wenn er verlangt, sie hätte nur frisch und fröhlich mitgehen sollen.*) Sie kann es eben nicht, oder sie wäre nicht Luise Millerin, des Stadtmusikanten Tochter. Es ist ein meisterhafter Zug, daß die Kluft der Stände, die Ferdinand so für gar nichts achtet, sich hier, wo es eine ungeheure Lebensentscheidung gilt, trotz aller überschwenglichen Liebe geltend macht: der junge Edelmann reißt sich stolzen Herzens los, das bürgerliche Mädchen ist festgeschmiedet an ihre

*) Seine Worte sind, I, S. 194: „Was hat sie denn noch außer ihrer schwachen, weinerlichen Liebe? Und was tut sie? Ihr Ferdinand will sie entführen, aber sie bleibt und giebt lieber alles auf. Ihr eigener Vater hätte es ihr besser sagen können: „Das Mädel muß lieber Vater und Mutter zum Teufel wünschen, als ihren Geliebten fahren lassen.“ Schwerlich würde der alte Miller dieser Auslegung seiner Worte beistimmen.

enge Welt. Wir sehen demnach, die beiden können sich nicht mehr verstehen, die Beweggründe, die ihr zwingend sind, erscheinen ihm als kalte Worte, die er nicht nachfühlen kann. Darum wird er an der Tiefe ihrer Empfindung irre, und so erscheint es bei seiner raschen Erregbarkeit durchaus nicht als unnatürlich, daß ein Verdacht in ihm aufsteigen kann. Auch hat der Dichter das allmähliche Mächtigerwerden des Gedankens sehr anschaulich dargestellt. Zuerst als Luise sagt: „Wenn nur ein Frevel mich dir erhalten kann, so hab' ich noch Stärke dich zu verlieren," steht er plötzlich still und murmelt düster: „Wirklich?" Hier ist der erste Funke in seine Seele gesprungen. Als sie kurz darauf sagt: „Mein Anspruch war Kirchenraub, und schaudernd geb' ich ihn auf," verzerrt sich sein Gesicht, und er nagt an der Unterlippe: jetzt drängt sich der Gedanke tiefer an sein Herz heran. Schon hört er gar nicht mehr auf Luisens Worte; er ergreift „in der Wut und Zerstreuung" eine Violine, zerreißt die Saiten und zerschmettert das Instrument: sein ganzes Inneres ist zerwühlt von marternder Leidenschaft, die einen äußeren Ausdruck braucht. Endlich springt er wie aus einer Betäubung auf und stellt die letzte entscheidende Frage.

Das einzige, was ich an dieser Szene aussetze, ist, daß er seinem Verdacht zu allerletzt einen Ausdruck leiht, der ein zu bestimmtes und dabei höchst widerwärtiges Bild giebt. Seine Worte: „Schlange, du lügst, dich fesselt was anders hier," könnte man sich noch gefallen lassen; aber ich meine, es mußte bei der Vorstellung bleiben, daß er in ihrem Herzen nicht mehr herrsche. Wenn er aber hinzufügt: „Ein Liebhaber fesselt dich," so setzt dieses häßliche Wort geradezu ein bestehendes, beiderseitiges „Verhältnis" voraus, und dies ist ein Grad von Niedrigkeit, den er hier Luisen nicht zutrauen dürfte. Ich glaube auch, daß die meisten Leser, die sich dem Eindruck der Szene hingeben, ohne diese letzten Worte keinen Anstoß nehmen würden, der übrigens durch einen geschickten Schauspieler immerhin etwas gemildert werden kann: je leidenschaftlicher, unstäter, flackernder er hier spielt und spricht, desto eher wird der Ausdruck als

glaublich erscheinen. Als Theaterdirektor freilich würde ich die Worte unbedingt streichen, sie können im Zusammenhange ganz gut fehlen. Ferdinand würde dann schließen: „Kalte Pflicht gegen feurige Liebe! Und mich soll das Märchen blenden? Weh über dich, wenn mein Verdacht sich bestätigt!"

So ist in dieser ganzen Partie die Motivierung, wenn sie schon dem Charakter der Personen und der Handlung gemäß von einer gewissen Gewaltsamkeit nicht frei ist, doch wahrscheinlich genug, um überzeugend zu sein. Selbst Luisens Antwort: „Bleiben Sie bei dieser Vermutung — sie macht vielleicht weniger elend," die z. B. Düntzer sehr entschieden verwirft, halte ich für wohl begreiflich. Er sagt S. 121: „Ein solcher Gedanke kann unmöglich in Luisens Seele treten, die empfinden muß, daß gerade der Verrat seiner Liebe eine Höllenqual für ihn sein wird." „Schiller hat sich hier hinreißen lassen, Luisen Worte in den Mund zu legen, die Ferdinands Verdacht noch verstärken, ihr aber durchaus fremd sind." Aber zunächst kann ich nicht zugeben, daß die Worte geeignet seien, Ferdinands Verdacht noch zu verstärken. Im Gegenteil, wenn es irgend ein Mittel gab, ihn von der Grundlosigkeit desselben zu überzeugen, so war es diese, „im Tone des tiefsten inwendigen Leidens" gesprochene Antwort. Man frage sich nur, ob eine wirklich Schuldige, möchte sie nun bekennen oder leugnen wollen, im stande wäre, diese Worte und in diesem Tone zu antworten. Zweitens aber, da sie völlig verzichtet hat und die Trennung für unbedingt notwendig hält, so stellt sie sich in dem Augenblick wirklich vor, daß ein solcher Gedanke, wenn er ihr auch das Herz bricht, dem Geliebten vielleicht eher über das Unvermeidliche hinweghelfen werde, und dies spricht sie mit so tiefer schmerzlicher Bewegung aus, daß er zur Besinnung kommen müßte, wenn er in seiner wilden Hast einer solchen überhaupt fähig wäre.

Müssen wir hiernach behaupten, daß an den wichtigsten Wendepunkten des Dramas sich die Motivierung des Dichters als probehaltig bewährt, so bleiben doch einige andere Bedenken

zurück. Das erste betrifft die Person des Präsidenten. Am Ende des zweiten Aktes beruht der augenblickliche Sieg, den Ferdinand davonträgt, lediglich auf seiner Kenntnis von den Verbrechen seines Vaters. Wie aber, fragt sich der Zuhörer, ist es denkbar, daß der Präsident ihn zum Mitwisser seiner Schandtaten gemacht hat? Diese Frage warfen mit Recht schon die ersten zeitgenössischen Besprechungen des Stückes auf, z. B. der Rezensent in dem „Tagebuch der Mainzer Schaubühne" von 1788*), der nur darin irrt, daß er ebenso wie der in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek" von 1784**), anzunehmen scheint, daß erst in der Szene I 7 Ferdinand von der blutigen Vergangenheit Mitteilung erhalte; das Gegenteil ist augenscheinlich, er ist schon seit lange von allem unterrichtet. Im übrigen aber ist der Punkt in jenen Beurteilungen treffend hervorgehoben; man kann dem ersteren Rezensenten nur beistimmen, wenn er sich wundert, daß ein Mann, der grau geworden sei in den Schlichen und Lastern des Hofes, hier so „schülermäßig" handele. Es ist in der Tat schwer vorstellbar, was ihn zu solchem Schritte veranlaßt haben kann. Entweder, sollte man meinen, mußte er dafür sorgen, durch Erziehung, Umgang, Verführung, daß der Sohn ebenso weltklug und gewissenlos wurde wie er, oder wenn er sah, daß dies bei der Natur des Jünglings unmöglich war, so durfte er nicht offen zu ihm sprechen. Vollkommen richtig ist, was Wurm III 1 sagt: „Einen solchen Charakter — erlauben Sie — hätte man entweder nie zum Vertrauten oder niemals zum Feind machen sollen;" und es ist recht befremdlich, daß dies dem Präsidenten noch niemals eingefallen zu sein scheint, so daß er erwidert: „Wurm, Wurm! Er führt mich da vor einen entsetzlichen Abgrund."

Nicht stichhaltig ist hier Düntzers Verteidigung (S. 111), die Mitteilung des schrecklichen Geheimnisses würde zwar höchst unwahrscheinlich sein, wenn sie auf der Bühne uns vorgeführt würde, aber ganz anders sei die Sache zu beurteilen, da sie als

*) Braun S. 217 **) Braun S. 95.

geschehen vorausgesetzt werde und also vor dem Stücke liege, in welchem Falle, wie schon Aristoteles bemerke, eine Unwahrscheinlichkeit gestattet sei. Allerdings macht Aristoteles im 24. Kapitel der Poetik die Bemerkung, daß wenn sich etwas Widersprechendes nicht ganz vermeiden lasse, es außerhalb der Handlung des Stückes am ersten zulässig sei, indem er als Beispiel den König Ödipus anführt, wo Ödipus nach so langer Regierung nicht wisse, auf welche Weise sein Vorgänger Laios ums Leben gekommen sei. Aber einerseits kann man dies überhaupt nicht gelten lassen, und in dem Sophokleischen Beispiel können die Fragen des Ödipus auf andere Weise befriedigend erklärt werden; aber vor allem hat doch auch der Begriff der Unwahrscheinlichkeit verschiedene Grade: müßte man wirklich annehmen, daß Ödipus früher nie nach Laios gefragt hat, so würde dies ja immerhin sonderbar erscheinen, aber wenn man sich alle Umstände vergegenwärtigt, bliebe es gleichwohl begreiflich. Dagegen in unserem Falle müssen wir geradezu sagen, daß solche Mitteilung nach Maßgabe der vorhandenen Charaktere unmöglich ist. Hier trifft den Dichter entschieden der Vorwurf einer Versäumnis. Er brauchte, um die Handlung in der beabsichtigten Weise führen zu können, notwendig Ferdinands Mitwissenschaft; wohl, so lag ihm die Aufgabe ob, ein Motiv zu erfinden, um dieselbe glaubhaft zu machen. Warum sollte er das nicht gekonnt haben? Ferdinand konnte ja das sorgfältig gehütete Geheimnis durch einen unglücklichen Zufall gegen den Willen des Vaters erfahren haben; ja der Präsident brauchte dies vielleicht nicht einmal zu wissen, wenn nur der Zuschauer es erfuhr. Man kann sich denken, daß jenes Wort: „Unterdessen erzähle ich der Residenz, wie man Präsident wird" vielleicht noch donnerähnlicher niederschmetternd wirkte, wenn es ganz aus heiterm Himmel kam. Doch das hätte ja der Dichter zu beurteilen gehabt, aber so wie es ist, erscheint es als unverständlich.

Auch die Art, wie der Präsident I 7 fast mit den ersten Worten der Sache Erwähnung tut, steht sehr im Widerspruch mit seinem Charakter: „Wem zu lieb bin ich auf ewig mit

meinem Gewissen und dem Himmel zerfallen? — Höre, Ferdinand (ich spreche mit meinem Sohn) wem hab' ich durch Hinwegräumung meines Vorgängers Platz gemacht?" u. s. w. Einerseits klingt es, als ob Ähnliches öfter den Gegenstand ihres Gespräches bildete, da er ganz ohne Einleitung wie von einer bekannten Sache spricht; außerdem aber ist das schwerlich die Sprache eines gewissenlosen Schurken, eines abgefeimten Bösewichts und Meisters der Verstellung, der, wie Wurm III 1 erzählt, mit seinem Opfer „die halbe Nacht in freundschaftlichem Burgunder hinwegschwemmte," um den Betrogenen desto sicherer in die Falle zu locken. „Lohnst du mir also," ruft er dem Sohne zu, „für meine schlaflosen Nächte? Also für den ewigen Skorpion des Gewissens? — Auf mich fällt die Last der Verantwortung, auf mich der Fluch, der Donner des Richters" u. s. w. Ein Mensch der solches tut, der so über die Ehe, so über den Eid denkt, wie der Präsident, der wird wohl auch über das „Vorurteil" von Fluch und Donner des Richters hinweg sein. Sich dem Sohne gegenüber gleichsam mit Selbstaufopferung zu brüsten, weil er für ihn die ewige Verdammnis trage, ist nach meiner Empfindung äußerst unwahr und nur auf dem Theater denkbar. Wieviel natürlicher ist dagegen Franz Moor, der mit frecher Entschiedenheit Gewissen, Gott und Gericht leugnet (bis ihn zuletzt die Angst niederwirft); ich meine nicht, daß der Präsident dies in ähnlicher Weise tun sollte; nein, hofmännisch lächelnd, rationalistisch aufgeklärt müßte er über diese Dinge hinwegspotten, nicht aber von „Fluch und Donner des Richters" deklamieren.

Auch ein anderer Mitwisser des Präsidenten hat Anstoß erregt, nämlich der Hofmarschall. Was konnte ihm ein solcher Jammermensch nützen, der „dem sechsten Schöpfungstage zum Schimpfe" dasteht, der „einen Bisamgeruch über das ganze Parterre breitet" und ihn „mit einem Schafsgesicht" ansieht? Indes hier, meine ich, wäre solch ein Fall, wo man auf jene Aristotelische Entschuldigung zurückgreifen könnte. Denn denkbar ist es ganz wohl, da der Hofmarschall außerdem, daß er ein Narr

ist, auch als gewissenloser Lump und als eitler Geck dargestellt wird. Man braucht z. B. bloß anzunehmen, daß er etwa als sehr reicher Mann für Beschaffung des erforderlichen Geldes nötig war, im übrigen aber jedenfalls eine völlig abhängige und untergeordnete Rolle spielte, wie wir es ja auf der Bühne sehen, so ist das Verhältnis wohl begreiflich. Einigermaßen könnte man den Lepidus im Julius Cäsar als dritten im Bunde neben Antonius und Oktavian vergleichen.

Endlich bietet an einer Stelle auch die Motivierung von Ferdinands Handlungsweise ein Bedenken, da sie mit seinem sonst festgehaltenen Charakter nicht wohl in Übereinstimmung gebracht werden kann. Ich meine sein erstes Zusammentreffen mit seinem Vater I 7. So furchtlos und scharf er hier dem Präsidenten in allem gegenübertritt, was die allgemeinen Verhältnisse, Staat, Fürst, Standesehre und dergl. betrifft, so ängstlich weicht er zurück, sobald es sich um seine Liebe zu Luisen handelt. Als der Präsident merken läßt, daß er etwas davon wisse, steht er zuerst „wie versteinert, dann fährt er auf und will fortrennen,“ und als jener ihn gebieterisch zurückruft und drohend fortfährt: „Höre, Junge — wenn ich hinter gewisse Historien komme? — Halt, Holla! Was bläst so auf einmal das Feuer in deinen Wangen aus?“ so bringt er „schneeblaß und zitternd“ nur die stammelnde Entschuldigung hervor: „Wie? Was? Es ist gewiß nichts, mein Vater,“ um von da an völlig zu verstummen. Eckardt, der S. 141 dies Betragen mit Recht feige nennt und hinzufügt, wem der Mut des Bekenntnisses seiner Liebe in einem solchen entscheidenden Augenblicke fehle, müsse eben den „Jungen“ vom Vater hinnehmen, will trotzdem die Darstellung verteidigen, da sich Ferdinand hiermit „ganz charaktergemäß“ benehme. Aber man kann dies nicht gelten lassen. Allerdings ist er kein fester, besonnener Charakter, sondern ein schwärmerischer Jüngling, abhängig von seinem Empfinden und rasch von einem Äußersten zum andern schwankend; so haben wir ihn in den letzten drei Akten gesehen und seine Handlungsweise demgemäß gefunden; so zeigt er sich auch in

den ersten Akten; und so mußte er sein, wenn die Entstehung der Eifersucht und die Schlußkatastrophe begreiflich sein sollten. Aber überall sonst ist sein Benehmen von der Art, daß er zwar dem angegebenen Charakter entspricht, doch stets dabei edel und von sittlicher Würde bleibt. Nur in I 7 fällt er davon ab.

Vergegenwärtigen wir uns, um den Unterschied fühlbar zu machen, die übrigen Hauptpunkte seiner Handlungsweise. Unmittelbar nach jener Szene mit dem Vater richtet er sich, als er allein ist, mit Selbstgefühl empor: „Umgürte dich mit dem ganzen Stolz deines Englands — Ich verwerfe dich, ein deutscher Jüngling!" Aber freilich, als er ihr, die er so prahlerisch verwerfen will, nun gegenübersteht, wie schwächlich ist da sein Benehmen. Nicht allein, daß er sich von ihrer gefühlvollen Erzählung ergreifen und völlig weich machen läßt (dies ist bei seiner Jugend und Unerfahrenheit selbstverständlich), nein, er empfindet sein Auftreten gegen sie sofort als „einen Frevel," sich selbst als „Verbrecher" und fühlt sein Herz von „Beschämung und wütender Reue" zerrissen. Die Lady macht einen so mächtigen Eindruck auf ihn, daß er nachher II 5 gesteht, es habe eine Stunde gegeben, wo sich zwischen ihn und Luisen „eine fremde Gestalt warf." Aber alle diese Gefühlsaufwallungen sind aus seinem Charakter verständlich und tun unserer Teilnahme für den raschen und schnellerregten Jüngling keinen Abbruch. Übrigens giebt die tödliche Gefahr der Geliebten und ihrer Familie ihn ganz sich selbst wieder zurück, und er empfindet als köstliches Geschenk des Himmels den „Entschluß in dem geltenden Augenblick." Hier ist Düntzers Vorwurf S. 116 ungerecht, es sei „unbesonnen" von ihm, daß er II 6 forteilen wolle, „ohne an den drohenden Überfall des Präsidenten zu denken." Im Gegenteil, der Gedanke an diesen Überfall bewegt ihn gerade, möglichst schnell aufzubrechen, und zwar mit vollem Recht. Er will der Geliebten den schrecklichen Auftritt, den er herannahen sieht, wenn der Vater kommt, ersparen. In der Tat tritt er dann in den letzten Szenen dieses Aktes dem Präsidenten durchweg kräftig und würdig entgegen und erringt ja auch einen, freilich nur scheinbaren Sieg

über ihn. In allen diesen Szenen ist sein Charakter durchaus treffend gezeichnet. Auch das Geständnis seiner Liebe gegenüber der Lady, das allerdings etwas kleinlaut herauskommt, ist der Persönlichkeit und der Situation entsprechend; daß er erst eine Weile schweigt und dann „leiser und schüchterner“ anhebt: „Ich liebe, Milady, liebe ein bürgerliches Mädchen“ u. s. w., ist seiner jugendlichen Befangenheit der sicheren Weltdame gegenüber, die ihm eben leidenschaftlich ihre Liebe erklärt hat, und die er durch seine Worte tödlich verwunden muß, angemessen, und diese Schüchternheit kleidet ihn sogar sehr liebenswürdig. Aber ganz anders als alles dies ist sein Verstummen gegen den Vater in I 7. Der Dichter will ihn nicht als tatkräftig und männlich reif zeichnen; aber so weit durfte er trotzdem nicht gehen. Feigheit verzeihen wir keinem Manne, am wenigsten einem hochgesinnten Schwärmer. Ein junger Mann, noch dazu Edelmann und Offizier, der in solchem Augenblick das heiligste Gefühl seines Herzens geradezu verleugnet und „wie ein Schulbube dasteht, der sich hinter die offenbare Unwahrheit flüchtet, es sei nichts“*), bringt sich um unsere Achtung und damit um unsere Teilnahme. Das kann also nicht in der Absicht des Dichters gelegen haben. Ich halte deshalb diese Szene für die schwächste des Stückes und für wirklich mißlungen. Noch dazu liegt hier der Fehler tiefer als z. B. bei jenem verletzenden Worte in III 4 („ein Liebhaber“ u. s. w.), das man allenfalls streichen könnte, ohne den Zusammenhang zu zerreißen, ja selbst tiefer als das Bedenken wegen Ferdinands Kenntnis von der blutigen Vergangenheit des Vaters, denn auch da hätte sich wohl ein befriedigendes Motiv einfügen lassen. Hier dagegen ist dies Zurückweichen Ferdinands für den Verlauf des Stückes notwendig, da sonst der Gegensatz zwischen ihm und dem Präsidenten schon jetzt zum Äußersten gekommen wäre und er daher folgerichtig schon hier mit der Drohung endigen mußte, der Residenz zu erzählen, wie man Präsident wird. Dadurch aber

---

*) Düntzer S. 114.

wäre der Gang des Stückes wesentlich geändert und namentlich die wirksamen Szenen in Millers Wohnung II 6 und 7 unmöglich geworden. Ob es freilich nicht trotzdem angegangen wäre, ihm hier etwas mehr persönliche Würde zu geben, dürfte immerhin die Frage sein.

Eine zweite Szene, in der Ferdinand ebenfalls zu wenig Halt bewahrt, ist die Begegnung mit seinem Vater IV 5, wo ihm der Präsident mit heuchlerischer Miene Versöhnung und Zustimmung zu seiner Verbindung mit Luisen entgegenträgt. Es geht entschieden zu weit, daß er hier „mit wilder, feuriger Empfindung" den Vater um Verzeihung für seinen Undank bittet, daß er sich einen verworfenen Menschen nennt: „Ich habe Ihre Güte mißkannt! Sie meinten es mit mir so väterlich." Ja die damalige „Wut" des Präsidenten, also doch sein Überfall im Millerschen Hause, erscheint ihm jetzt „so gerecht, so edel, so väterlich warm." Der Auftritt macht infolgedessen einen höchst peinlichen Eindruck. Nur das eine hat er vor der eben besprochenen Szene I 7 voraus, daß man ihn unbeschadet des Zusammenhanges weglassen könnte; kaum daß ein paar Worte in V 2 noch fortfallen müßten.

4. Charakterzeichnung.

Auf manche Punkte, besonders in betreff der Hauptcharaktere des Stückes, ist schon in der voraufgehenden Besprechung über die Motivierung und Verknüpfung der Handlung hingewiesen worden; einiges andere soll hier noch hervorgehoben werden. Die Hauptheldin, nach der das Stück ursprünglich heißen sollte*), ist Luise; der Charakter des sechzehnjährigen Mädchens, das durch Liebe und Kabale den Tod findet, ist anschaulich und folgerichtig vorgeführt. Sehr genau bezeichnet Wurm III 1 den innersten Schlag ihres Herzens, wenn er sagt, sie habe „zwei tödliche Seiten, ihren Vater und den Major." In der Tat

*) Den gegenwärtigen Namen hat ihm bekanntlich Iffland gegeben.

liebt sie jeden von diesen beiden mehr als ihr eigenes Leben, und es ist klar, daß diese Liebe wirklich für sie „tödlich“ wird. Konnte sie den Vater vergessen und leichtherzig mit Ferdinand fliehen, so war ihr Leben gerettet; aber freilich ihr Charakter dahin. Allerdings ist sie von ihrer Liebe zu Ferdinand ganz erfüllt, aber so beseligt sie sich innerlich davon fühlt, so ahnt sie doch von vornherein, daß eine Erfüllung dieses Glückes nicht möglich sei, daß sie entsagen müsse; ja sie empfindet ihre Liebe als ein Unrecht: „Der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele;“ später nennt sie dieselbe „Frevel“ und „Kirchenraub.“ Daß nun trotz solcher Wendungen doch immerfort die Liebe in ihr herrscht und auch zeitweise frei emporschlägt und alles andere Empfinden in ihr verdrängt, ist gewiß kein Widerspruch. Sie hat II 5, als die Angst vor dem Präsidenten die ganze Familie Miller außer sich bringt, sich ihrem Vater laut weinend in die Arme geworfen mit den Worten: „Vater, hier ist deine Tochter wieder — Verzeihung, Vater! Dein Kind kann ja nicht dafür, daß dieser Traum so schön war, und so fürchterlich jetzt das Erwachen.“ Als aber gleich darauf der Präsident sie fragt, ob sie Ferdinands Liebesschwur angenommen habe, so antwortet sie ohne Bedenken: „Ich erwiderte ihn.“ Dies gebietet ihr hier einfach ihre Selbstachtung dem frechen Hohne des Eindringlings gegenüber; sie kann, vermöchte sie auch wirklich im Sturm der gegenwärtigen Aufregung an ihre Entsagung zu denken, unmöglich den Geliebten verleugnen, wo sie danach gefragt wird. — Ferner: Der Lady gegenüber IV 7 giebt sie Ferdinand auf: „Jetzt ist er Ihnen! Jetzt, Milady, nehmen Sie ihn hin!“ und läßt nur den Gedanken, sich selbst zu töten, blicken; trotzdem schreibt sie den Brief an Ferdinand, worin sie ihn auffordert, mit ihr zugleich „die finstere Straße zu wandeln“ und „an jenen dritten Ort zu gehen, wo kein Eidschwur mehr bindet.“ Aber ich kann in solchen und ähnlichen Gegenüberstellungen keineswegs, wie Düntzer S. 136, Widersprüche finden, es sind vielmehr treu der Natur abgelauschte Regungen ihrer von zwei tödlichen Empfindungen zerrissenen Seele. Sonst könnte

man es ja auch tadeln, daß sie V 7, obwohl sie völlig entschlossen ist, ihre Entfremdung gegen Ferdinand aufrecht zu erhalten, und dazu fast übermenschliche Anstrengungen macht, sich doch auf seine rauhen Worte einmal hinreißen läßt, ihn „mit dem vollen Ausdruck der Liebe“ anzublicken und auszurufen: „Das deiner Luise, Ferdinand?“ Ja, Düntzer findet es sogar S. 200 „kaum an der Stelle,“ daß sie in jener ihr ganzes Innere aufregenden Szene mit Wurm III 6 nach Ferdinand überhaupt nur fragt, da sie ihm ja „entsagt“ habe. Folgerichtig ist dies alles freilich nicht, aber natürlich gewiß. Gerade solche Züge zeigen uns, daß der jugendliche Dichter bereits wirklich tiefe Blicke ins menschliche Herz getan hat und in der Kenntnis desselben oft seinen Kritikern überlegen ist.

Sehr treffend hat der Dichter in Luisens Charakter die einfache Schlichtheit des Bürgermädchens, das ganz in der engen Welt ihres Standes und Glaubens lebt, mit dem schwärmerischen Aufschwung einer höheren ästhetischen Bildung zu vereinigen gewußt. Daß hierin kein Widerspruch liegt, ist klar. Mit Recht sagt Eckardt S. 131: „Wir wundern uns nicht, wenn Hoffmeister entdeckt, Luise sei teils gebildet, teils stecke sie noch in tiefem Aberglauben; wir wundern uns nur, wie man etwas psychologisch so wohl Begründetes tadeln kann.“ Mit Absicht läßt Schiller ihre Rede mehrfach an Worte oder Gedanken bekannter Dichter anklingen. So ist I 3 in ihren Worten: „Dies Blümchen Jugend — wär' es ein Veilchen, und er träte drauf, und es dürfte bescheiden unter ihm sterben,“ die Beziehung auf Goethes Ballade vom Veilchen („Und sterb' ich dann, so sterb' ich doch durch sie, durch sie, zu ihren Füßen doch“) unverkennbar und ohne Zweifel beabsichtigt. Ebenso soll ihre Wendung in derselben Szene: „Wenn wir ihn über dem Gemälde vernachlässigen, findet sich ja der Künstler am feinsten gelobt“ an das Wort des Prinzen in Emilia Galotti erinnern: „Sie wissen es ja wohl, Conti, daß man den Künstler dann erst recht lobt, wenn man über sein Werk sein Lob vergißt.“ Hierher gehört auch ihre Äußerung V 1: „Nur ein heulender Sünder konnte

den Tod ein Gerippe schelten; es ist ein holder niedlicher Knabe" u. s. w., deren Anspielung auf Lessings Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet" in die Augen fällt. Diese Stellen zeigen uns Luisens Vertrautheit mit der schönen Literatur und veranschaulichen uns, wie sie unter Ferdinands Leitung diese Dichter kennen gelernt und ihr Herz mit ihren lieblichen und erhabenen Bildern, mit ihren geistvollen Gedanken erfüllt hat. Der alte Miller bezeichnet daher mit vollem Rechte solche Wendungen als „die Frucht von dem gottlosen Lesen" und weiß sehr gut, daß so etwas in den „Bellatristen" steht.

Im bewußten Gegensatz zu Luisen ist der Charakter der Lady gestaltet. Ist jene gebunden in ihrem engen Kreise, nach Herkunft, Familie, Stand, Geschlecht, so setzt sich diese frei über jede Schranke hinweg. Im ganzen ist auch diese Figur sehr gut gezeichnet; ich weiß nicht, warum manche Beurteiler nicht von ihr sprechen können, ohne Lessings Orsina herbeizuholen und ihr gegenüber auf die Schillersche Gestalt verächtliche Seitenblicke zu werfen. Es kann ja sein, daß ohne Lessings Beispiel Schiller vielleicht nicht zu seiner Schöpfung gekommen wäre; wer kann so etwas wissen? Nahe genug lag übrigens doch wohl dem Zeitalter die Persönlichkeit einer fürstlichen Mätresse, und unserem Dichter noch insbesondere aus eigener Jugendanschauung. Auch haben die beiden Gestalten außer der allgemeinen Standesgleichheit sehr wenig Gemeinsames: die Orsina ist in ihren Fürsten verliebt, die Milford verachtet ihn und liebt einen andern Mann; jene ist eine untergehende Größe, diese auf der Höhe des Einflusses; jene denkt auf Rache fürs Vergangene, diese blickt voll Hoffnung in die Zukunft; zudem ist die Orsina vom Dichter nur als Hebel zur Fortführung der Handlung erfunden, sie selbst und ihr Schicksal berührt uns so gut wie gar nicht, die Milford dagegen hat ihr eigenes Interesse, für das uns der Dichter um ihrer selbst willen erwärmen will.

Die Lessingsche Gestalt hat unbestritten die Sicherheit der vollendeten Reife des Dichters voraus; hier ist nirgends ein Zug zu wenig oder zu viel, jedes Wort ist, wie immer bei ihm,

abgewogen und berechnet. Das ist ja nun Schillers Art nicht, am wenigsten in seinen Jugenddramen; die Lady ist demnach viel wortreicher und überschwenglicher als jene, auch wortreicher vielleicht als es notwendig wäre. Aber schlecht gezeichnet ist der Charakter gewiß nicht; nur muß man den Dichter richtig verstehen und nicht alles, was seine Personen sagen, ihm selbst auf Rechnung setzen. Wenn also z. B. Düntzer S. 158 betont, das segensvolle Wirken für das Land, welches die Lady von sich rühmt, erweise sich als leere Rederei, da niemand sonst im Stücke etwas davon wisse, so liegt hier keineswegs, wie der Kritiker meint, der Zwiespalt zweier Bearbeitungen (!) vor, sondern eine sehr wohl beabsichtigte Charakterzeichnung. Das leidenschaftliche Weib, das sich gern mit Hochherzigkeit und Edelsinn schmeichelt, steht unter der Herrschaft ihrer Phantasie. Gewiß ist es nach des Dichters Absicht vorgekommen, daß sie „Kerker gesprengt, Todesurteile zerrissen und in unheilbare Wunden doch wenigstens lindernden Balsam gegossen" hat; aber was sie sich nun als Gesamtbild daraus zusammenträumt: „Dein Vaterland, Walter, fühlte zum ersten Male eine Menschenhand und sank vertrauend an meinen Busen," das ist eben ein schmeichelhaftes Bild ihrer Eigenliebe, welches durch die Szene mit dem Kammerdiener furchtbar Lügen gestraft wird. Der Widerspruch zwischen ihren schönen Worten und den tatsächlichen traurigen Verhältnissen ist also kein Fehler des Dichters, sondern gehört zu ihrem Charakterbilde. Sie hat ein leicht erregbares Herz, das für alles Große und Schöne rasch empfänglich ist, aber sie ist eben auch von den Eingebungen des Augenblicks abhängig; gern tut sie in einer „schönen Wallung" eine edle, großmütige Tat, rettet hier einen Verlorenen, hindert dort ein Verbrechen; aber ein gleichmäßiges, überlegtes Handeln zum Wohle des Landes kann man von ihr nicht erwarten. Dazu fehlt ihr vor allem die ernste, sittliche Grundlage; sonst hätte sie ja nie Mätresse des Fürsten werden können. Sie weiß II 3 diesen schimpflichen Punkt sehr schön und gefühlvoll zu umkleiden, sie fühlt auch wirklich das Erniedrigende ihres „häßlichen Handwerks" und möchte sich durch

die Hand des wahrhaft geliebten Mannes daraus erretten, sie findet, als dies mißlingt, den Mut, dem verachteten Fürsten den Rücken zu kehren, und weiß ihre Trennung vom Hofe vor ihrer Umgebung und sogar vor sich selbst in einem Lichte erscheinen zu lassen, daß sie „groß wie eine fallende Sonne vom Gipfel ihrer Hoheit herabsinkt.“ Das alles ist nicht etwa Heuchelei, davon kann keine Rede sein. Es ist vielmehr durchaus offene menschliche Empfindung, und sie steht als Mensch hoch über den Drahtpuppen des Hofes, die sich entsetzen, wenn ihr einmal „ein warmes, herzliches Wort entwischt.“ Aber es zeigt sich gerade darin eine unverkennbare, und selbstverständlich vom Dichter beabsichtigte Oberflächlichkeit ihrer sittlichen Lebensanschauung, daß sie glaubt, den Schimpf ihrer Stellung so ohne Rest aus ihrem Leben tilgen zu können, daß sie, in dem Gefühl, ihr Herz sei „noch eines Mannes wert,“ wirklich meint, ein Mann von Ehre könne ihr noch die Hand reichen. Ebenso zeigt im vierten Akte die prahlerische Art ihres Aufbruchs von Hofe, daß sie, die gewohnt ist bewundert und angebetet zu werden, auch jetzt diesen Zoll seitens ihrer Umgebung nicht entbehren kann, daß also ihre Entsagung und Tugendbekehrung noch mit einem guten Teil recht irdischer Eitelkeit gemischt ist.

Dies alles ist ihrem Charakter entsprechend, und es ist sehr sonderbar, wenn Düntzer S. 99 sagt, es trete dies „wider die Absicht des Dichters“ hervor. Dieser Charakterzug ist ja durch das ganze Stück festgehalten. Die schönen Worte von Tugend und stillem Glück, großherziger Entsagung und edlem Stolz ihres „fürstlichen“ Herzens tun ihr selbst wohl, und sie schwelgt in diesen Empfindungen. Daß wir aber ihre Anschauungen zu den unsrigen machen, verlangt der Dichter keineswegs. Wenn sie z. B. II 3 Ferdinand „im zärtlichsten Tone“ bittet, er solle ihr, die sich liebend an ihn presse,“ nicht das „kalte Wort Ehre“ entgegenhalten, sondern sie „retten und dem Himmel wiederschenken,“ so hat der Kritiker vollständig recht, zu sagen, dies sei für einen Mann von Ehre „eine starke Zumutung.“ Aber er irrt, wenn er dies für einen Fehler in der Charakterzeichnung

zu halten scheint, da es doch gerade ein äußerst sprechender Zug in ihrem Bilde ist. Daß Ferdinand wirklich weich und beinahe wankend wird, gehört ebenso treffend in die Darstellung dieses Charakters. Sehr viel auffallender noch ist allerdings Hoffmeister in seiner Beurteilung der Lady. Er läßt sich von ihren Worten ebensosehr wie Ferdinand bestechen, ja noch vielmehr als dieser, so daß er sie nicht bloß einen „höchst bedeutsamen Charakter" nennt und in den „Partien," wo sie vorkommt, „alles" für „interessant" erklärt (das ginge noch hin), nein, ihm geht vor dem Zauber ihrer glänzenden Erscheinung sein sittliches Urteil so völlig verloren, daß er I, S. 194 die unbegreiflichen Worte schreiben konnte: „Man verdenkt es dem wackern Ferdinand ordentlich und zürnt ihm, daß er seine Tugendhafte nicht verabschiedet und nicht dem hochherzigen, ihm geistesverwandten, unglücklichen Weibe, der Lady Milford, seine Hand reicht." Ein Triumph der Darstellungskraft unseres Dichters, wie er nicht größer sein kann.

Von den übrigen Personen des Stückes sind Ferdinand und der Präsident, sowie auch gelegentlich der Hofmarschall, in den Hauptzügen ihres Charakters schon besprochen worden; es bleiben noch der Sekretär Wurm und das Elternpaar Miller, die uns alle drei in besonders scharfer und anschaulicher Charakterzeichnung entgegentreten.

Wurm, der Helfershelfer des Präsidenten, welcher durch seine Mitwissenschaft um die Verbrechen desselben trotz aller scheinbaren knechtischen Ergebenheit den allmächtigen Minister beherrscht und ihm unbequem nahe steht, ist als ein Mann geschildert, der ohne die geringste Gewissensregung seine Ziele verfolgt. Zwei Punkte in seinem Charakter könnten auffallen: seine Liebe zu Luise und sein plötzlicher Verrat des blutigen Geheimnisses am Ende des Stückes. Seine Liebe zu Luise ist augenscheinlich die eigentliche Triebfeder seines Handelns, ihre Auffassung ist daher für die Beurteilung seines Charakters von Wichtigkeit. Daß es keine ideale, aufopferungsfähige Liebe sein kann, die das Glück

des geliebten Gegenstandes im Auge hat, ist selbstverständlich; es ist lediglich das selbstsüchtige Begehren, welches den Besitz der Geliebten erstrebt. Aber mit Recht weist Düntzer S. 156 die Ansicht Eckards zurück, der starke sinnliche Trieb sei das Dämonische in Wurm, das ihn übermächtig vorwärts treibe; denn davon findet sich nirgends eine Spur, wenngleich seine Liebe selbstverständlich mit Sinnlichkeit gemischt ist. Vielmehr ist diese Liebe, so selbstsüchtig sie ist, doch der einzige „rein menschliche Trieb,“ der sich bei aller sittlichen Verwilderung in ihm findet. Aber wie nun dieser abgewiesen wird, wie er den vornehmen jungen Herrn vom Herzen Luisens Besitz ergreifen sieht und selbst als der plumpe, häßliche Plebejer zurückstehen muß, da erwacht ein harter, zäher Trotz in ihm: er will um jeden Preis den Bund trennen und den Besitz der Geliebten erreichen. Da er so etwas wie sittliche Bedenken nicht kennt, so ist ihm jedes Mittel gerecht, das zum Ziele führt, und so erklärt sich seine abscheuliche Handlungsweise. Hält man sich dies gegenwärtig, so ist auch sein Benehmen im fünften Akte verständlich: sein Plan ist völlig mißglückt, die Geliebte liegt entseelt vor ihm; dieser Anblick erschüttert ihn so, daß in diesem Augenblick ein Rest von Gewissen in ihm erwacht; als daher der Präsident ihm die Schuld mit einem gräßlichen Fluche allein aufbürden will, bricht die Natur in ihm hervor und er schreit das entsetzliche Geheimnis laut aus.

Besonders wohl gelungen sind endlich die Charaktere des alten Miller und seiner Frau, die im wirksamsten Gegensatze zu den Personen aus dem Hofkreise stehen und uns von Anfang an in leibhaftigster Anschaulichkeit entgegentreten. Wahrhaft bewunderungswert ist die Art, wie gleich in der ersten Szene beide Charaktere so vollständig herausgearbeitet werden, daß wir den derben, grundehrlichen und echt deutschen Musikus, der Kopf und Herz auf der rechten Stelle hat, ebenso wie die eitle und beschränkte Mutter bis ins innerste Herz kennen; jede einzelne Rede in diesem Auftritte ist geradezu meisterhaft. Aber auch im weiteren Verlauf verdient die Charakterzeichnung besonders

des Vaters (die Mutter ist weniger ausgeführt) das höchste Lob. Wie rührend schließt sich an die derben und rauhen Züge seines Wesens seine tiefe und zarte Liebe zu der Tochter an, die sein Eines und Alles ist, für deren Frieden er gern „das bissel Bodensatz seiner Jahre" hingeben würde; und wie lebendig wird das ganze Bild durch den natürlichen derben Humor, den Schiller nirgends wieder zu so reicher Darstellung gebracht hat. Dies alles wird uns durch eine Fülle der sprechendsten Züge vergegenwärtigt, die den frischen Ton der volkstümlichen Sprache aufs glücklichste treffen. Der Mann von festem Bürgersinne, der auf Ehre hält in Familie und Haus und sich von niemand zu nahe treten läßt, steht wie auf einen Schlag vor uns, wenn wir I 1 nur die Worte lesen: „Du wirst mir meinen roten plüschenen Rock ausbürsten, und ich werde mich bei Seiner Exzellenz anmelden lassen. Ich werde sprechen zu Seiner Exzellenz: Dero Herr Sohn haben ein Aug auf meine Tochter; meine Tochter ist zu schlecht zu Dero Herrn Sohnes Frau, aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter zu kostbar, und damit basta! Ich heiße Miller." Oder II 6: „Euer Exzellenz schalten und walten im Lande. Das ist meine Stube. Mein devotestes Kompliment, wenn ich dermaleins ein Pro memoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf' ich zur Tür hinaus — halten zu Gnaden." Und dann wieder in derselben Szene, wenn ihm plötzlich der Leibschneider einfällt, der die Flöte bei ihm lernt und ihm den Weg zum Herzog öffnen soll, ein Zug so rührender Einfalt bei dem alten Manne, daß man bei aller seiner Herzensangst lächeln muß. Ich will dies nicht weiter ausführen. Die Vorzüge des Charakters sind wiederholt so treffend dargestellt worden, daß ich nur noch die wenigen Punkte hervorheben will, die zu einem Bedenken Anlaß geben können.

Dahin rechne ich nicht die erhöhte Sprache in dem tiefernsten Gespräche V 1, die ja allerdings gegen die sonstige Art des schlichten Mannes absticht. Einige Ausdrücke sind wohl darin, die man sich schwer in dem Munde des einfachen

Geigers denken kann, vor allem die Stelle: „Und wenn dieser zerbrechliche Gott deines Gehirns, jetzt Wurm wie du, zu den Füßen deines Richters sich windet“ u. s. w. Indes abgesehen von wenigen Worten dieser Art, die vielleicht besser fortgeblieben wären, ist der veränderte und edlere Ton der Sprache durch die tragische Situation wohl gerechtfertigt; die innere Angst um das Seelenheil der Tochter macht den alten Mann beredt und leiht ihm mächtigere Worte als ihm sonst zu Gebote stehen; das ist in der Natur begründet. Dagegen kann ich denjenigen Beurteilern nicht ganz Unrecht geben, die an seinem maßlosen Freudenausbruche beim Anblick des Goldes V 5 Anstoß nehmen*). Mindestens sind die Farben hier allzustark aufgetragen. Man möchte es sich ja gern gefallen lassen, daß jemand, der nicht oft Gold in der Hand gehabt habt, durch den plötzlichen „grausamen Reichtum, das bare, gelbe, leibhafte Gottesgold“ ein wenig kopfverwirrt würde, aber es geht doch wohl über die Grenze des Zulässigen hinaus, daß der Alte in der gegenwärtigen Lage, nachdem er eben berichtet hat, Luise sitze draußen und wolle sich totweinen, jetzt „wie ein Halbnarr“ in die Höhe springt und fröhlich davon schwatzt, was er sich alles zu gute tun wolle, wie seine Tochter Menuettanzen und Singen lernen solle und einen „Ridebarri tragen wie die Hofratstöchter.“ Allerdings muß man erwägen, daß Miller trotz der Tränen seiner Tochter doch den furchtbaren Ernst der Lage gegenwärtig nicht vollständig ahnt. Luisens Versprechen, daß sie den Gedanken an Selbstmord aufgegeben habe, hat ihn beruhigt; er ist ihr damals, als sie ihm dies zuschwur, V 1, „freudetrunken an den Hals gestürzt“ und hat ausgerufen. „Um einen Liebhaber bist du leichter, dafür hast du einen glücklichen Vater gemacht.“ Er wiegt sich also wirklich in dem Gedanken, es könnten für ihn und die Tochter noch glückliche Tage kommen, und er malt sich dies, als er das Gold in Händen hat, um so stürmischer aus,

*) So zuerst in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek“ von 1784. Vgl. Braun I, S. 96.

als nach dem furchtbar schnellen Wechsel seiner Gemütsstimmungen eine raschere Erregbarkeit seiner Seele sehr natürlich ist. Indes ganz wird das Bedenken dadurch kaum gehoben. Der dramatische Grund lag für den Dichter wohl mit darin, daß uns begreiflich werden sollte, wie Miller zum Schluß Ferdinand mit Luise allein lassen konnte; aber gerade dieser Punkt bleibt trotzdem bedenklich. Es wird dem natürlichen Gefühle immer etwas Widersprechendes haben, daß der Vater gerade jetzt fortgeht, während Luise „in der entsetzlichsten Bangigkeit“ ihn anfleht zu bleiben, weil sie das Unmögliche ihres Alleinbleibens mit dem Major empfindet. Jedenfalls scheint mir für die Motivierung dieses Schrittes durch den Goldjubel nichts gewonnen. Wie es freilich hätte gewendet werden können, da seine Entfernung unbedingt notwendig war, ist nicht leicht zu sagen. Aber menschlich ansprechender wäre es immer, wenn es einfach auf dem Vertrauen Millers zu dem Major beruhte, zumal wenn es der Dichter hätte einrichten können, daß bei dem Auftraggeben und Fortschicken Luise nicht anwesend gewesen wäre.

Besprechung einzelner Stellen.

I 1. S. 310, 10.

„Oder hat' Handwerk verschmeckt.“

Etwas „verschmecken“ heißt: es durch Schmecken kennen lernen; also: wenn sie es einmal gekostet hat. Ebenso Fiesko III 9, wo Gianettino von seiner Schwester sagt: „Wenn sie erst die Früchte verschmeckt, wird sie die Unkosten verschmerzen.“ Ähnlich in unserem Stücke I 2: „Warum soll ich ihr einen Mann, den sie nicht schmecken kann, an den Hals werfen?“ — Auffallend ist auch gleich darauf der Ausdruck: „ehe so ein vertrackter Tausendsasa in meine Stube g e s c h m e c k t hat.“

Schmecken steht in der älteren Sprache nicht selten für riechen, so z. B. in Schillers Macbethbearbeitung I 12: „daß hier des Himmels Atem lieblich schmeckt,“ eine Zeile, die er wörtlich aus Wielands Übersetzung entnommen hat. Sanders führt eine Stelle aus Leibniz an, wonach schmecken für riechen „bei einigen Teutschen gebraucht wird, von denen man deswegen sagt, sie haben nur vier Sinne.“ Boxberger berichtet dies von den Schwaben, doch scheint der Gebrauch allgemeiner zu sein, wenigstens führt Sanders aus Hans Sachs „ein wohlschmeckender Rosenhag“ und ähnliches an.

I 2. S. 312, 22.

Auf die äußerst charakteristische Färbung in der Sprache Millers und seiner Frau ist schon oft aufmerksam gemacht worden. Ich will hier nur hervorheben, daß die letztere stets „Herr Sekertare“ sagt, während der Mann immer das richtige, etwas förmliche „Herr Sekretarius“ anwendet; und ferner, daß auch die Wortstellung mehrmals sehr bezeichnend ist, z. B.: „Wie der Herr Sekertare selber die Einsicht werden haben“ und gleich darauf: „weil eben halt der liebe Gott meine Tochter barrdu zur gnädigen Madam will haben.“ Solche Umstellung in Nebensätzen findet man noch heut sehr häufig bei Ungebildeten oder Halbgebildeten. So auch Miller II 4 „Wo du Kupplerin den Diskant wirst heulen.“ In den Räubern I 2 „Wie du den alten Filzen hast aufgezogen.“

I 4. S. 319, 26.

„Ferdinand! Ferdinand! daß du doch wüßtest, wie schön in dieser Sprache das bürgerliche Mädchen sich ausnimmt!“

In der gehobenen, begeisterten Sprache des Liebhabers erscheint die Geliebte verschönt. Indem Luise dies empfindet, fällt ihr aufs Herz, daß diese Geliebte ein bürgerliches Mädchen ist, welches eigentlich durch eine tiefe Kluft von dem Liebenden getrennt ist. Dies spricht sie „mit Wehmut“ aus. Da ihre Worte hiernach auf seine feurigen Beteuerungen nicht ein un=

mittelbares Gefühl, sondern eine Betrachtung über die Verschiedenheit ihres Standes zum Ausdruck bringen, so ist es begreiflich, daß er sich dadurch „befremdet" fühlt und ihr „Kaltsinn" vorwirft.

I 5. S. 322, 27.

Sonderbar ist es, wie der Präsident sagen kann, er freue sich, daß Wurm einen „so herrlichen Ansatz zum Schelmen" habe. Er weiß doch ganz genau und schon lange, daß jener durch und durch ein Schelm ist.

Die Drohung des Präsidenten am Schluß dieses Auftritts, falls Wurm „plaudere," scheint im Widerspruch damit zu stehen, daß er unmittelbar darauf den Hofmarschall ausdrücklich bittet, die Neuigkeit überall auszuschwatzen. Düntzers Erklärung, die Nachricht solle zunächst nur in die vornehmen Kreise kommen, ist ungenügend; denn bei der Art, wie der Hofmarschall sie verbreitet, dürfte sie wohl nirgends geheim zu halten sein; auch würde der Präsident seinen Zweck schlecht erreicht haben, denn wenige Stunden später II 5 weiß bereits Luise, daß die Lady heiraten wird. Jedenfalls aber bliebe dabei eine so ernste Drohung unverständlich. Vielmehr will der Präsident zwar die Nachricht, daß Ferdinand die Milford heiratet, verbreitet wissen, dagegen soll alles, was er Wurm gegenüber als die eigentlichen Beweggründe angegeben hat, geheim gehalten werden: daß er diesen Schritt tue, um nicht seinen Einfluß zu verlieren, daß die Lady ihren Abschied nur „zum Schein" erhalte, und die ganze Ehe insofern ein „Betrug" sei.

I 6. S. 325, 3.

Zu der Frisur des Hofmarschalls „à la hérisson" führt Boxberger sehr hübsch eine Stelle aus einem Gedicht J. G. Jacobis an: „An den Herrn Rektor * *, im Namen zweier Frauenzimmer," worin die Wendung „frisiert als Igel" vorkommt und vom Dichter in der Anmerkung durch à la hérisson erklärt wird.

I 7. S. 328, 8.

„Eine herrliche Aussicht dehnt sich vor dir! Die ebene Straße zunächst nach dem Throne — zum Throne selbst, wenn anders die Gewalt so viel wert ist als ihre Zeichen.“

Die Worte bedürfen eigentlich keiner Erklärung; daß der Präsident meint, den Fürsten beherrschen und durch ihn das Land regieren, sei ebenso viel wert als selbst die Krone tragen*), ist klar. Höchst merkwürdig ist daher Düntzers Auffassung (S. 111), der Präsident meine, daß Ferdinand einmal wirklich selbst Herzog werden könne, „eine Aussicht,“ wie er mit unbewußter Selbstkritik hinzufügt, „die doch so phantastisch und außerhalb aller in den damaligen Verhältnissen gegebenen Möglichkeit liegt, daß die betreffende Stelle immer anstößig bleibt.“ Die Vorstellung ist so unglaublich, daß man zweifeln müßte, ob es ernst gemeint sei, wenn er nicht S. 151 noch einmal versicherte: „So hält er seinem Sohne sogar den Thron selbst als lockende Aussicht vor, obgleich derselbe nur durch ein Verbrechen, einen gewaltsamen Umsturz oder einen Mord, zu erlangen wäre.“ — Unbegreiflich, daß auch Eckardt S. 83 im Hinblick auf unsere Stelle vom Präsidenten sagt: „Das Fürstentum von Gottes Gnaden anerkennt er so wenig, daß er Ferdinand wenigstens als Fürsten — träumen kann.“

II 2. S. 335, 33.

„Gestern sind siebentausend Landeskinder nach Amerika fort — die zahlen alles.“

Folgende deutsche Fürsten haben während des nordamerikanischen Krieges 1776—1783 Soldaten an England verkauft: der Landgraf von Hessen-Kassel fast 17 000 Mann, Herzog von Braunschweig 5700 Mann, Fürst von Hanau 2400, Markgraf von Anspach 2350, Fürst von Waldeck 1200, von Anhalt-Zerbst 1100. Von diesen fast 30 000 Mann kehrten etwa 17 000 ins

*) Vgl. Kreons Worte im König Ödipus 587 ἐγὼ μὲν οὖν οὔτ' αὐτὸς ἱμείρων ἔφυν τύραννος εἶναι μᾶλλον ἢ τύραννα δρᾶν οὔτ' ἄλλος ὅστις σωφρονεῖν ἐπίσταται.

Vaterland zurück. Die von England an die genannten Fürsten unter dem Namen „Subsidien" gezahlten Summen betrugen im ganzen ungefähr zwölf Millionen Taler. Herzog Karl Eugen von Württemberg, welcher früher ähnliche „Subsidienverträge" mit Frankreich und Holland geschlossen hatte, war in diesem Falle nicht beteiligt, freilich nur deshalb, weil die auch von ihm der englischen Regierung eifrigst angebotenen Truppen sich als völlig unbrauchbar, zum größten Teil als gar nicht vorhanden erwiesen. Wie Friedrich der Große über diesen schmählichen Menschenhandel urteilte, zeigt ein Brief an den Markgrafen von Anspach vom 24. Oktober 1777, worin er „die Gier einiger deutscher Fürsten" scharf tadelt, „welche ihre Truppen einer sie gar nichts angehenden Sache opfern," und auf unsere Vorfahren hinweist, welche sich stets gescheut hätten, „deutsches Blut für fremde Rechte zu vergießen." Das Gesuch des Markgrafen, seinen Truppen den Durchmarsch durch preußisches Gebiet zu gestatten, schlug er ab. Deutlicher noch heißt es in einem Briefe an Voltaire vom 18. Juni 1776, der Landgraf von Hessen habe „seine Untertanen verkauft, wie man Vieh verkauft, um es auf die Schlachtbank zu schleppen." Aus solchen Äußerungen wird die bekannte, aber unbegründete Erzählung entstanden sein, die hessischen Soldaten hätten auf Friedrichs Befehl bei Minden Viehzoll entrichten müssen, da sie wie Vieh verkauft seien. — In viele Erklärungen unseres Stückes ist ein Brief des „Grafen von Schaumburg, Prinzen von Hessen-Kassel, an den Freiherrn von Hohendorff, Oberbefehlshaber der hessischen Truppen in Nordamerika" übergegangen, worin dieser in schamloser Weise seine Freude ausdrückt, daß bei Trenton von 1950 Hessen 1650 gefallen seien (da nämlich für jeden Toten eine besondere Entschädigung gezahlt wurde, die hier 643 000 Gulden betragen mußte) und alsdann fortfährt: „Erinnern Sie daran, daß von den dreihundert Lacedämoniern bei Thermopylä nicht einer zurückkam. Ich wäre glücklich, wenn ich dasselbe von meinen braven Hessen sagen könnte. Sagen Sie Major Mindorf, daß ich außerordentlich unzufrieden bin mit seinem Benehmen, weil er die

300 Mann gerettet habe, welche von Trenton entflohen. Während des ganzen Feldzuges sind nicht 10 Mann von seinen Leuten gefallen.“ Dieser Brief, der zuerst 1845 in Amerika erschien und den Eckardt und noch neuerdings Boxberger abdrucken, während sich Düntzer wenigstens auf seinen Inhalt bezieht, ist bereits im Jahre 1858 als eine Fälschung nachgewiesen worden, die auf absichtliche Verleumdung deutscher Fürsten, wahrscheinlich von französischer Seite, zurückzuführen ist. Weder gab es einen Grafen von Schaumburg und Prinzen von Hessen-Kassel, noch war ein Freiherr von Hohendorff, noch auch ein Major Mindorf dort bei den hessischen Truppen. Auch die Data und sonstigen Angaben zeigen den plumpen Betrug. Vgl. „Max von Eelking, Die deutschen Hilfstruppen im nordamerikanischen Befreiungskriege. Hannover 1863“ und „Friedrich Kapp, Der Soldatenhandel deutscher Fürsten nach Amerika. Berlin 1874.“

S. 336, 4.

„Kammerdiener (wischt sich die Augen, mit schrecklicher Stimme, alle Glieder zitternd). Edelsteine wie diese da — ich hab' auch ein paar Söhne drunter.“

Es fragt sich, welcher Gedanke hier abgebrochen ist. Die einfachste und natürlichste Ergänzung ist wohl: Edelsteine wie diese da können mich wohl zum Weinen bringen, wenn ich bedenke, welcher Preis dafür gezahlt ist. Je prächtiger die Steine sind, desto empörender ist der Gedanke an den Preis, denn desto mehr Blutgeld haben sie gekostet: er hat so unermeßlich kostbares Geschmeide zu bloßem Putz und Flitter, und wir haben Jammer und Verzweiflung, damit sich seine Mätresse die Haare schmücken kann. Darum zittern ihm beim bloßen Anblick der Steine alle Glieder. — Ganz fehl geht hier Düntzer, der S. 185 meint, unter den Edelsteinen verstehe der Kammerdiener seine eigenen Tränen, „weil sie aus reinem Herzen fließen,“ eine Ausdrucksweise, die der Erklärer zwar selbst als „wunderlich“ bezeichnet, aber doch dem Dichter zumutet. — Eine andere Erklärung, die ebenfalls auf bildlicher Auffassung des Ausdrucks beruht, ist mir gelegentlich gesprächsweise entgegengetreten: der

Kammerdiener nenne die verkauften Landeskinder „Edelsteine wie diese da,“ wobei sich dann die Worte „ich hab' auch ein paar Söhne drunter“ gut anschließen. Ohne Zweifel ist auch diese Auslegung falsch, weil die Ausdrucksweise für den Sprechenden zu kostbar ist, auch siebentausend Landeskinder nicht so in Pausch und Bogen für Edelsteine gelten können. — Eine Szene, ganz ähnlich der vom Kammerdiener nachher geschilderten, berichtet Minor II, 149 aus der Zeit, wo Karl Eugens Werber vor dem siebenjährigen Kriege zur Einhaltung des Subsidienvertrages mit Frankreich im Lande umherzogen und ihre Opfer fingen: „Zu Beginn des Feldzuges brach eine Meuterei aus, und die Aufständischen gaben als Grund an, daß sie mit Gewalt ihren Familien entrissen und wie Verbrecher unter die Fahnen geschleppt worden seien; auch wollten sie nicht an der Seite einer fremden Macht gegen Friedrich den Großen, den Schützer ihres evangelischen Glaubens fechten. Aber die Meuterei wurde unterdrückt, indem man siebzehn Burschen vor den Augen der übrigen niederschoß, welche nun „freiwillig“ fochten. Der Vater Schillers war Zeuge dieser Szene gewesen.“

S. 341, 21.

Thomas Howard, vierter Herzog von Norfolk (1536 bis 1572), einer der vornehmsten und reichsten protestantischen Edelleute Englands, hatte sich um die Hand der Maria Stuart beworben; er wurde gefangen gesetzt, beteiligte sich an einem Plane zur gewaltsamen Befreiung Marias und Entthronung Elisabeths und wurde durch letztere hingerichtet. Vgl. Maria Stuart I 1. — Schiller hatte sich bekanntlich schon 1783, als er unser Stück beendigte, eingehender mit dem Stoff der Maria Stuart beschäftigt.

II 3. S. 344, 17.

„Himmel und Erde liegen auf mir.“

Der Sinn ist: ich fühle die Last einer ganzen Welt auf mir liegen. Die Verbindung „Himmel und Erde“ als beschwörender

oder verzweiflungsvoller Ausruf ist gerade unserem Dichter besonders geläufig. So II 6 und I 7 „Ich beschwöre Sie bei Himmel und Erde.“ Räuber II 2, IV 5 und in der Theaterbearbeitung IV 12. Fiesko I 7. Don Karlos V 11. Daß dieser Ausruf, wie Düntzer zu den Räubern II 2 bemerkt, „aus Shakespeares Lear I 2 stamme,“ ist eine seltsame Behauptung; er selbst führt auch Bibelstellen an z. B. Psalm 50, 4 „Er ruft Himmel und Erde.“ Aber es bedarf überhaupt keiner Ableitung der so allgemein geläufigen Wendung.

II 4. S. 346, 17.

„Ja, blaues Donnermaul.“

Vgl. I 2: „Willst du Arm und Bein entzwei haben, Wettermaul?“ So „Donnerskerl,“ „Blitzkerl“ für verfluchter, verwünschter Kerl. (Die Worte mit Blitz haben oft harmlosere Bedeutung: „Das Blitzmädel,“ wie man in diesem Sinne auch „verwünscht,“ „verwettert“ und dergl. sagt.) Wunderlich ist das Beiwort „blau,“ wahrscheinlich zu verstehen: das ins Blaue schwatzt, vgl. blauen Dunst machen, blaue Lügen, ein blaues Märchen, einem etwas vorblauen u. dgl.

II 5. S. 350, 4.

„Der Augenblick, der diese zwo Hände trennt, zerreißt auch den Faden zwischen mir und der Schöpfung.“

Daß der Ausdruck etwas „überspannt“ sei, könnte man Düntzer (S. 191) allenfalls zugeben, nicht aber, daß er „unklar“ sei: wenn der Kritiker freilich meint, Ferdinand wolle weiter nichts damit sagen, als daß sie unzertrennlich verbunden seien, so wird er dem Sinne des Dichters keineswegs gerecht; es liegt ein viel bestimmterer Gedanke darin. Ferdinand hat sich soeben die Gewalt des Präsidenten, die Macht und auch das Recht des Vaters vergegenwärtigt: „Er kann es weit damit treiben,“ hat er gesagt, „weit! Doch aufs Äußerste treibt es nur die Liebe!“ Wenn er nun unmittelbar darauf nach einem feierlichen Schwur der Treue die obigen Worte spricht, so ist offen-

bar, daß er unter dem „Faden zwischen sich und der Schöpfung“ die Bande der Natur versteht, d. h. das Gefühl der Pietät gegen den Vater: wenn er uns trennen will, so ist das Band zwischen Sohn und Vater zerschnitten, das sonst durch die ganze Schöpfung für heilig gilt. Mit anderen Worten, es steigt schon hier in ihm der Gedanke auf, als äußerstes Mittel dasjenige zu versuchen, was er am Schluß des Aktes als ein „teuflisches Mittel“ bezeichnet, zu dem er nur greife, nachdem alle menschlichen fehlgeschlagen: der Residenz zu erzählen, wie man Präsident wird. Darum ist er vorher „in tiefen Gedanken auf und abgegangen,“ darum „beben ihm jetzt die Lippen,“ wie Luise sagt, und „sein Auge rollt fürchterlich,“ ganz wie er II 7, ehe er das entscheidende Wort an den Vater richtet, ebenfalls „fürchterlich zum Himmel blickt.“ Weil er diese bestimmte Beziehung verkennt, glaubt Düntzer, das Beben der Lippen u. s. w. solle die „Gewalt bezeichnen, mit der der Entschluß sich durcharbeite,“ was er selbst mit Recht „sonderbar“ findet. Nicht die gewaltsame Art und Weise der Entschlußfassung ruft bei Ferdinand die furchtbare Erschütterung hervor, sondern der schreckliche Inhalt des Entschlusses selbst. Es ist hiernach nicht zu verwundern, wenn Düntzer die Stelle „sehr unnatürlich“ und den Schluß der Szene „matt“ findet. Das Gegenteil ist der Fall.

II 6. S. 350, 26.

„Überflüssige Sorgfalt! Ich will sie anstreichen.“

Jemand anstreichen wird vom Bestreichen Ohnmächtiger mit erfrischenden Mitteln, belebenden Essenzen, Wein und dergl. gebraucht, z. B. bei Goethe im sechsten Buche von Wilhelm Meisters Lehrjahren: „Ich fuhr während des Verbandes fort ihn mit Wein anzustreichen.“ Hier mit rohem Spott: ich will sie schon wieder lebendig machen.

S. 353, 18.

„Ein Kerker, wo Schall und Licht wieder umkehren.“

Schall und Licht dringen nicht hinunter, kehren gleichsam

unverrichteter Sache wieder um, d. h. es gelangt aus der lebendigen Welt kein Ton und kein Lichtstrahl hinab.

II 7. S. 354, 28.

„Vater, Sie machen hier ein beißendes Pasquill auf die Gottheit, die sich so übel auf ihre Leute verstand und aus vollkommenen Henkersknechten schlechte Minister machte.“

Gott hätte aus diesem Menschen einen ganz vorzüglichen Henkersknecht machen können, leider aber hat er aus Versehen einen Minister daraus gemacht, der nun natürlich mißlang; seine bloße Existenz ist daher ein Vorwurf, gleichsam eine Schmähschrift gegen Gott.

III 2. S. 361, 8.

„Ich habe Feuerwerks genug in meinem eigenen Hause, das meine ganze Herrlichkeit in die Luft nimmt.“

Der etwas auffallende Ausdruck bedeutet, das Feuerwerk werde ihn in die Luft sprengen d. h. zu Grunde richten, etwa wie es bei Goethe (Sonett 15) vom Feuerwerker heißt: „Er geht zerschmettert mit allen seinen Künsten in die Lüfte.“ Auch Hamlet erklärt es III 4 für einen besonderen Spaß, „wenn mit seinem eigenen Pulver der Feuerwerker auffliegt.“

III 3. S. 365, 20.

„Nun gleich mit den Vorschlägen zum Vater, und dann warm zu der Tochter.“

Die Vorschläge bestehen darin, daß man dem Alten sagt, seine Tochter müsse einen Brief schreiben, der sie für immer von dem Major trenne, und daß man seinen Schwur, nichts von dem Betruge zu wissen, zur Bedingung seiner Freiheit macht. Erst wenn man sich vergewissert hatte, daß der Vater darauf einging, konnte man mit ganzer Gewalt auf die Tochter einwirken. Sie hoffen, er werde sich ohne allzuviel Schwierigkeit fügen, da er ja die endgiltige Trennung Luisens von Ferdinand selbst für ein Glück ansieht und außerdem die Aussicht, fortan aller Feindseligkeiten des Präsidenten sicher überhoben zu sein, auch auf ihn einwirken muß. Daß er den Brief wenigstens dem

ungefähren Inhalt nach kennt und die Täuschung Ferdinands für notwendig hält, geht aus dem fünften Akte hervor. Denn V 1 sagt Luise zum Vater: „Mit einem Eide gedachte er seinen Betrug zu besiegeln" u. s. w. Und V 2 können Millers dringende Worte: „Standhaft, standhaft, meine Tochter!" ebenfalls nicht anders aufgefaßt werden. Vgl. unten zu dieser Stelle.

III 6. S. 370, 27.

„Armer Mensch! Du treibst ein trauriges Handwerk."

Schiller hatte ganz ähnliche Worte später im Don Karlos IV 13 dem Prinzen gegen Lerma in den Mund gelegt: „Du treibst ein fürchterliches Handwerk, Mensch." Doch wurden sie in der Ausgabe von 1801 wieder gestrichen.

Mit dem Ausdruck „An den Henker ihres Vaters," den Wurm wiederholt braucht, will er nicht eine bestimmte Person bezeichnen; denn den Hofmarschall könnte er nicht so nennen, und an den Präsidenten, auf den es am besten passen würde, ist der Brief nicht gerichtet. Vielmehr kommt es ihm nur darauf an auszudrücken, daß der Adressat unter denen ist, die über Millers Schicksal zu entscheiden haben. Es steht also die endliche Nennung der Aufschrift: „An Herrn Hofmarschall von Kalb" nicht mit der früheren Angabe in Widerspruch.

IV 3. S. 380, 25.

„Wie er dasteht, dem sechsten Schöpfungstage zum Schimpfe! Als wenn ihn ein Tübinger Buchhändler dem Allmächtigen nachgedruckt hätte!"

Der Spott geht auf einen gewissenlosen Buchhändler, der ein anderswo verlegtes Werk unrechtmäßigerweise nachdruckt und es dabei der wohlfeileren Herstellung wegen durch schlechtes Papier, liederlichen Druck u. dgl. verhunzt, sowie hier das reine gottähnliche Bild des Menschen in einem verhunzten Exemplar, einem „gesudelten Konterfei" erscheint. Boxberger führt folgende Stelle aus dem Deutschen Museum von 1870, I, S. 98 an: „In Tübingen hat sich eine neue Rotte zusammengetan, die

beiden Buchdrucker Schramm und Frank, die nun ungescheut und noch mehr als ungeahndet durch schändlichen Nachdruck ihren Nebenmenschen den Bissen aus dem Munde stehlen.“

IV 7. S. 386, 8.

„Lady. Ich glaube, du fürchtest mich.
Luise. Nein, Milady. Ich verachte das Urteil der Menge.“

Luisens Worte bedeuten: die große Menge giebt Ihnen viel Böses schuld, so daß einem einfachen bürgerlichen Mädchen wohl vor Ihnen bangen könnte. Aber ich bin selbständig und mutig genug, mich über dies Vorurteil zu erheben. Luise könnte ja wohl von der Lady dasselbe gehört haben, was diese nachher von sich selbst sagt: „Ich bin mächtig, Unglückliche — fürchterlich — so wahr Gott lebt! Du bist verloren.“ Unrecht hat Eckardt, wenn er S. 167 sagt, dieser ganze Gedanke (Verachtung des Urteils der Menge) liege „kaum im Ideenkreise des sittsamen Bürgermädchens.“ Gerade ein einfaches, aber für alles Hohe empfängliches Gemüt, noch dazu genährt mit den idealen Anschauungen hoher dichterischer Werke, wird solchen Gedanken sehr leicht erfassen.

S. 389, 21.

„Fühlt sich doch das Insekt in einem Tropfen Wassers so selig, als wär' es ein Himmelreich, bis man ihm von einem Weltmeer erzählt“ u. s. w.

Daß Schiller hier von einem Insekt spricht, wo er ein Infusionstierchen meint, hat ihm schon Moritz in der Berlinischen Zeitung vom 6. Sept. 1784*) aufgestochen: „Herr Schiller muß wohl ganz eigene Insekten kennen“ u. s. w. Der Doktor der Medizin wird soviel von der Naturkunde wohl auch gewußt haben, aber das Wort Infusionstierchen oder Aufgußtierchen schien ihm wohl mit Recht der Poesie zu widerstreben.

S. 390, 27.

„Lady. Wisse das, Elende! Seligkeit zerstören ist auch Seligkeit.
Luise. Eine Seligkeit, um die man sie schon gebracht hat, Milady.“

*) Braun I, S. 79.

ungefähren Inhalt nach kennt und die Täuschung Ferdinands für notwendig hält, geht aus dem fünften Akte hervor. Denn V 1 sagt Luise zum Vater: „Mit einem Eide gedachte er seinen Betrug zu besiegeln" u. s. w. Und V 2 können Millers dringende Worte: „Standhaft, standhaft, meine Tochter!" ebenfalls nicht anders aufgefaßt werden. Vgl. unten zu dieser Stelle.

III 6. S. 370, 27.

„Armer Mensch! Du treibst ein trauriges Handwerk."

Schiller hatte ganz ähnliche Worte später im Don Karlos IV 13 dem Prinzen gegen Lerma in den Mund gelegt: „Du treibst ein fürchterliches Handwerk, Mensch." Doch wurden sie in der Ausgabe von 1801 wieder gestrichen.

Mit dem Ausdruck „An den Henker ihres Vaters," den Wurm wiederholt braucht, will er nicht eine bestimmte Person bezeichnen; denn den Hofmarschall könnte er nicht so nennen, und an den Präsidenten, auf den es am besten passen würde, ist der Brief nicht gerichtet. Vielmehr kommt es ihm nur darauf an auszudrücken, daß der Adressat unter denen ist, die über Millers Schicksal zu entscheiden haben. Es steht also die endliche Nennung der Aufschrift: „An Herrn Hofmarschall von Kalb" nicht mit der früheren Angabe in Widerspruch.

IV 3. S. 380, 25.

„Wie er dasteht, dem sechsten Schöpfungstage zum Schimpfe! Als wenn ihn ein Tübinger Buchhändler dem Allmächtigen nachgedruckt hätte!"

Der Spott geht auf einen gewissenlosen Buchhändler, der ein anderswo verlegtes Werk unrechtmäßigerweise nachdruckt und es dabei der wohlfeileren Herstellung wegen durch schlechtes Papier, liederlichen Druck u. dgl. verhunzt, sowie hier das reine gottähnliche Bild des Menschen in einem verhunzten Exemplar, einem „gesudelten Konterfei" erscheint. Boxberger führt folgende Stelle aus dem Deutschen Museum von 1870, I, S. 98 an: „In Tübingen hat sich eine neue Rotte zusammengetan, die

beiden Buchdrucker Schramm und Frank, die nun ungescheut und noch mehr als ungeahndet durch schändlichen Nachdruck ihren Nebenmenschen den Bissen aus dem Munde stehlen."

IV 7. S. 386, 8.

„Lady. Ich glaube, du fürchtest mich.
Luise. Nein, Milady. Ich verachte das Urteil der Menge."

Luisens Worte bedeuten: die große Menge giebt Ihnen viel Böses schuld, so daß einem einfachen bürgerlichen Mädchen wohl vor Ihnen bangen könnte. Aber ich bin selbständig und mutig genug, mich über dies Vorurteil zu erheben. Luise könnte ja wohl von der Lady dasselbe gehört haben, was diese nachher von sich selbst sagt: „Ich bin mächtig, Unglückliche — fürchterlich — so wahr Gott lebt! Du bist verloren." Unrecht hat Eckardt, wenn er S. 167 sagt, dieser ganze Gedanke (Verachtung des Urteils der Menge) liege „kaum im Ideenkreise des sittsamen Bürgermädchens." Gerade ein einfaches, aber für alles Hohe empfängliches Gemüt, noch dazu genährt mit den idealen Anschauungen hoher dichterischer Werke, wird solchen Gedanken sehr leicht erfassen.

S. 389, 21.

„Fühlt sich doch das Insekt in einem Tropfen Wassers so selig, als wär' es ein Himmelreich, bis man ihm von einem Weltmeer erzählt" u. s. w.

Daß Schiller hier von einem Insekt spricht, wo er ein Infusionstierchen meint, hat ihm schon Moritz in der Berlinischen Zeitung vom 6. Sept. 1784*) aufgestochen: „Herr Schiller muß wohl ganz eigene Insekten kennen" u. s. w. Der Doktor der Medizin wird soviel von der Naturkunde wohl auch gewußt haben, aber das Wort Infusionstierchen oder Aufgußtierchen schien ihm wohl mit Recht der Poesie zu widerstreben.

S. 390, 27.

„Lady. Wisse das, Elende! Seligkeit zerstören ist auch Seligkeit.
Luise. Eine Seligkeit, um die man sie schon gebracht hat, Milady."

---

*) Braun I, S. 79.

Die letzten Worte können wohl nur bedeuten: Sie können sich die Seligkeit, mein Glück zu zerstören, nicht mehr verschaffen, denn es ist schon zerstört, nämlich durch Wurms und des Präsidenten Kabale. Dann aber stimmen sie nicht dazu, daß Luise gleich nachher auf die Forderung der Lady, dem Geliebten zu entsagen, „voll Befremdung“ zurücktritt nnd fragt: „Spottet sie einer Verzweifelnden oder sollte sie an der barbarischen Tat im Ernst keinen Anteil gehabt haben?“ Denn diese Worte setzen doch voraus, daß sie die Lady für mitschuldig gehalten hat, während die oben angeführte Stelle offenbar von der umgekehrten Annahme ausgeht. Ich sehe keine Vermittelung. Denn daß die Worte, wie Düntzer S. 96 aufstellt, bedeuten sollten, „so zu handeln sei ihrem Herzen unmöglich,“ scheint mir undenkbar; er selbst findet es nur „sonderbar genug.“

V 1. S. 400, 23.

„Wenn deine strafbaren Augen ihre sterbliche Puppe suchen.“

Durch die sterbliche Puppe, ebenso wie gleich nachher durch den „zerbrechlichen Gott deines Gehirns“ wird Ferdinand bezeichnet, der schwache Sterbliche, den sich ihr Gehirn zum Abgott machte, anstatt an den allmächtigen Schöpfer zu denken. — Die gleich darauf folgenden Worte des alten Miller „Jetzt weiß ich nichts mehr“ sagt ebenso wirkungsvoll zum Abschluß einer dringenden Vorstellung Isabella in der Braut von Messina.

S. 401, 17.

„Kind! Kind, das ich den Tag meines Lebens nicht wert war!“

Für das steht in allen älteren Ausgaben bis 1802 gegen den Sinn daß, und so auch noch im „Theater,“ in Körners Ausgabe und den meisten späteren; nur wenige Ausgaben seit 1802 haben das. Goedeke druckt die alte Lesart ab und bemerkt, „daß stehe hier für das, wie es in den Drucken und Handschriften jener Zeit häufig vorkomme.“ Es ist aber unter diesen Umständen nicht zu billigen, daß er die für die heutigen Leser unverständliche Schreibung beibehalten hat. Merkwürdiger=

weise giebt das Wörterverzeichnis im V. Bande der Goedekeschen Ausgabe unter „werth“ die Stelle mit das. — Unberechtigt ist Joachim Meyers Konjektur „deß.“ Dieser korrekte Genetiv würde in Millers Munde höchst geziert klingen, und Schiller verbindet, wie bekannt, wert sein oft genug mit dem Akkusativ, z. B. in unserem Stück I 7 „Der Dienst ist den Gegendienst wert“ (Vgl. dagegen im Faust: „Ein Dienst ist wohl des andern wert“). Diesen Gebrauch bezeichnet Goedeke als schwäbisch, ebenso Düntzer und andere; mit Unrecht, denn er ist allgemein üblich und völlig korrektes Schriftdeutsch, nicht bloß in dem Sinne von kosten oder gleichen Wert haben: dies Ding ist einen Taler wert, „Mein Leben acht' ich keine Nadel wert“ (Hamlet), „Ein Wahn, der mich beglückt, ist eine Wahrheit wert, die mich zu Boden drückt“ (Wieland); sondern auch, neben dem Genetiv, in dem Sinne von würdig sein oder verdienen. So steht bei Goethe, die Mitschuldigen III 9: „Er ist die Frau nicht wert,“ und im Nathan III 7 sagt Saladin: „Ich bin ihn (den Argwohn) wert.“

S. 404, 24.

„Lustig! Lustig! Auch der Vater betrogen! Alles betrogen!“

Die Worte lassen sich schwer mit der Situation in Übereinstimmung bringen. Denn Millers vorangehende Warnung: „Standhaft! Standhaft, meine Tochter! Nur noch das einzige Ja, und alles ist überwunden,“ zeigt ja gerade, daß der Vater mit der Tochter im Einvernehmen ist. Hätte Luise ihn betrogen d. h. also, aus Ferdinands Sinne gesprochen, heimlich vor ihm ein Verhältnis mit dem Hofmarschall unterhalten, so mußte Miller entweder gar nichts von dem Briefe wissen und erstaunt danach fragen oder, falls er doch zuletzt etwas davon erfahren hatte, ihr jetzt Vorwürfe machen. Wenn er sie statt dessen beschwört, um Gotteswillen ja zu sagen, so kann Ferdinand eigentlich daraus nur entnehmen, daß es mit dem Briefe irgendwie eine abgekartete Geschichte ist, d. h. er mußte der Entdeckung der Wahrheit näher kommen; will man aber auch bei seiner

fürchterlichen Erregung und Verblendung diesen Grad des Scharfblicks nicht von ihm erwarten, so tritt doch jedenfalls das volle Einverständnis zwischen Vater und Tochter zu Tage.

V 4. S. 407, 18.

„Die letzte, einzige, unüberschwengliche Hoffnung.“

Unüberschwenglich, was nicht überschwungen, übertroffen werden kann, daher unermeßlich groß. Ebenso steht das Wort auch in der Semele: „Unüberschwenglich ist das Weh.“ Eigentlich sollte es wohl unüberschwinglich heißen, und in dieser Form steht es wiederholentlich bei Lessing z. B. im Vademecum „unüberschwingliche Schönheiten.“ Heut sagt man gewöhnlich ohne die verneinende Vorsilbe überschwenglich d. h. was im Überschwang, Überfluß vorhanden ist; so z. B. in der Jungfrau von Orleans, Prolog 3: „Ein unbegreiflich, überschwenglich Glück.“

V 8. S. 420, 6.

„Auf dieses Gesicht ist mit Verzerrungen dein Name geschrieben.“

Die Worte geben von Luisens Anblick im Tode ein Bild, das der Schilderung in der vorigen Szene widerspricht: „Wie reizend und schön auch im Leichnam! Der gerührte Würger ging schonend über diese freundlichen Wangen hin. Diese Sanftmut war keine Larve, sie hat auch dem Tode standgehalten.“ Es wäre ohne Zweifel schöner, wenn in unserer Szene die obigen, durchaus entbehrlichen Worte fehlten.

Zum Schluß stelle ich hier noch eine Anzahl von Wendungen zusammen, in denen ein Anklang an Lessing zu erkennen ist, nicht solche Beziehungen auf seine Schriften, wie die oben S. 200 besprochenen, die in Luisens Munde von charakteristischer Bedeutung sind, und bei denen der gebildete Leser an Lessing, an Goethe denken soll; sondern Anklänge an seine Gedanken und seinen Ausdruck oder Nachbildungen seiner Stilweise, die

uns zeigen, wie sehr sich Schiller in Lessings Dramen, namentlich in Emilia Galotti vertiefte. Auf verschiedene dieser Stellen ist schon von anderen Erklärern hingewiesen worden, sowohl von Düntzer als auch besonders von Boxberger in der bei Spemann erschienenen Schillerausgabe (Deutsche National-Literatur von Kürschner, Band 121).

1) I 2 (S. 313, 11). Als Wurm hört, daß Luise in der Messe sei, sagt er: „Das freut mich. Ich werd' eine fromme, christliche Frau an ihr haben." — Vgl. Emilia II 7, wo Appiani, als er dasselbe von Emilia hört, ausruft: „So recht, meine Emilia! Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben." Auf diese Ähnlichkeit in dem ersten Auftreten der beiden Heldinnen weist auch Erich Schmidt, Lessing II, S. 223 hin.

2) II 1 (S. 335, 16). „Belogene Lügner!" — Vgl. Nathan III 7: „Betrogene Betrüger."

3) II 2 (S. 338, 19). „Was sag ich ihm? Wie empfang ich ihn?" — Vgl. Sara II 2: „Wie soll ich ihn empfangen, was soll ich sagen?"

4) II 3 (S. 343, 32). „Ferdinand. Zu viel! zu viel! das ist wider die Abrede, Lady. Sie sollten sich von Anklagen reinigen und machen mich zu einem Verbrecher." — Vgl. Emilia IV 7: „Odoardo. Tot? tot? Ha, Frau, das ist wider die Abrede. Sie wollten mich um den Verstand bringen, und sie brechen mir das Herz."

5) II 3 (S. 345, 16). „Lady. Nimmermehr werd' ich das Herz eines Mannes haben, der mir seine Hand nur gezwungen gab. Ferdinand. Gezwungen, Lady? gezwungen gab? und also doch gab?" — Solche Wiederholungen der Worte des Mitunterredners im Fragetone finden sich bei Lessing sehr häufig.*) Ich setze mehrere Beispiele dieser ihm besonders eigenen dra-

---

*) Vgl. Otto Brahms Aufsatz „Zu Julius von Tarent" im Archiv für Literaturgeschichte, Band X, S. 209 ff., welcher in bezug auf zahlreiche Nachahmungen bei Leisewitz diese Eigentümlichkeit des Lessingschen Stils eingehend erörtert. — Ähnliche Anklänge in Goethes Clavigo zeigt Daniel Jacoby im Goethe-Jahrbuch V, S. 325.

matischen Sprechweise her, wenn auch die Schillerschen Worte keinem derselben in jeder Beziehung gleich sind. Emilia I 4: „Prinz: Also, Conti, rechnen Sie doch wirklich Emilia Galotti mit zu den vorzüglichsten Schönheiten unserer Stadt? Conti. Also? mit? mit zu den vorzüglichsten? und den vorzüglichsten unserer Stadt?“ II 10: „Marinelli. Aber doch, dächt' ich, der Befehl des Herrn — Appiani. Der Befehl des Herrn? des Herrn? Ein Herr, den man sich selber wählt, ist unser Herr so eigentlich nicht.“ IV 7: „Orsina: Der Bräutigam ist tot; und die Braut, Ihre Tochter, schlimmer als tot. Odoardo. Schlimmer? schlimmer als tot? aber doch zugleich auch tot?“ Nathan II 5: „Tempelherr. Ihr wißt, wie Tempelherren denken sollten. Nathan. Nur Tempelherren? sollten bloß? und bloß, weil es die Ordensregeln so gebieten?“

6) II 6 (S. 352, 5). „Frau. Hilf, Herr und Heiland! Jetzt bricht auch der Alte los!“ — Vgl. Emilia IV 6: „Marinelli. Nun vollends! der Alte!“

7) III 2 (S. 362 9). „Hofmarschall. Mein Verstand steht still. Präsident. Das könnte noch hingehen.“ — Vgl. Emilia IV 7: „Odoardo. Sie wollten mich um den Verstand bringen, und Sie brechen mir das Herz. Orsina. Das beiher! Nur weiter.“

8) III 4 (S. 367, 18). „Luise. Man verliert ja nur, was man besessen hat.“ — Vgl. Nathan V 7: „Was man nicht zu verlieren fürchtet, hat man zu besitzen nie geglaubt.“

9) IV 3 (S. 380, 23). „Ferdinand. Wie er dasteht, der Schmerzenssohn!“ — Vgl. Emilia IV 3: „Orsina. Wie er dasteht, der Herr Marchese!“

10) IV 6 (S. 385 21). „Lady. Gut! Recht gut, daß ich in Wallung kam! Ich bin, wie ich wünschte.“ — Vgl. Emilia II 11: „Appiani. Ha, das hat gut getan. Mein Blut ist in Wallung gekommen. Ich fühle mich anders und besser.“

11) IV 7 (S. 386, 7). „Lady. Nur näher — nur ganz nah! Gutes Kind, ich glaube du fürchtest mich?“ — Vgl. Nathan

III 5: „Saladin. Tritt näher, Jude! — Näher! Nur ganz her! Nur ohne Furcht.“

12) V 7 (S. 416, 15). „Luise. Ich habe Seelenstärke so gut wie eine.“ — Vgl. Emilia V 7: „Emilia. Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut als eine.“

In keinem andern Schillerschen Stücke zeigt sich so deutlich Lessings Einfluß. Der Umstand, daß Schiller einen bürgerlichen Stoff ergriff, führte ihn natürlicherweise zu einem besonders eingehenden Studium der Emilia Galotti. Daß er Lessing auch schon früher gekannt hat, ist selbstverständlich, aber Anklänge, wie die hier angeführten, finden sich in den Räubern und im Fiesko nur vereinzelt; was man dafür beibringen kann, ist ziemlich unbedeutend und zum Teil zweifelhaft. So führt Boxberger zu den Worten aus Hektors Abschied „Und wir sehn uns wieder in Elysium“ Lessings Philotas an: „Im Elysium sehen wir uns wieder;“ zu Spiegelbergs Vers „Geh' ich vorbei am Rabensteine, so blinz' ich nur das rechte Auge zu“ die Worte des Michel Stich in den „Juden“: „Zu was sind sie (die Galgen) auch nütze? Zu nichts, als aufs höchste, daß unser einer, wenn er vorbei geht, die Augen zublinzt:“ zu den Worten des Mohren im Fiesko III 4 „Der Mohr hat seine Arbeit getan, der Mohr kann gehen“ Emilia Galotti III 1: „Prinz. Nun wissen Sie, was Sie wissen wollen — und können gehn! Marinelli. Und können gehn! — Ja, ja, das ist das Ende vom Liede;“ endlich zu Fiesko V 4 „Fort! indes unsere deutschen Knochen Scharten in ihre Klingen schlagen“ Philotas 5: „Wozu hat man die Knochen anders, als daß sich die feindlichen Eisen darauf schartig hauen sollen?“ Eine bewußte oder unbewußte Anlehnung kann man indes immer nur dann behaupten, wenn der Ausdruck wirklich im einzelnen deutlich anklingt. Eine bloße Ähnlichkeit des Gedankens genügt dazu nicht, und es mögen unter den vorher angeführten Stellen vielleicht schon einige sein, die nicht für jeden überzeugend sind. Auch kann natürlich der Fall vor-

liegen, daß eine gemeinsame Quelle vorhanden ist; so glaube ich schwerlich, daß Schiller die Wendung vom Zublinzen der Augen beim Galgen aus Lessing hat; dies klingt vielmehr wie ein üblicher Gaunerwitz, den beide Dichter aufgenommen haben.*)

Die drei Jugenddramen Schillers stehen als ein höchst merkwürdiges, ja erstaunliches Denkmal der geistigen und dichterischen Kraft ihres Urhebers da. Goethes Erstlingswerk, das bei allem Sturm und Drang weit mehr Reife zeigt und den unvergleichlichen Zauber eingeborner, maßvoller Schönheit fast nirgends vermissen läßt, war doch an Schwung der Handlung und Tiefe der Leidenschaft mit diesen feuersprühenden Werken nicht zu vergleichen; und wie langsam rang sich Lessings dramatische Kraft aus seinen Jugendwerken durch Miß Sara Sampson zu der Höhe und Gewalt der Tragik empor, die wir in der Emilia bewundern. Hier dagegen tritt uns der geborene Dramatiker von Anfang an entgegen. Das zeigt jedes der drei besprochenen Stücke fast in jeder Szene. Die Räuber werden durch die riesenhafte Kühnheit ihres Entwurfs, zumals als Erstlingsstück, immer den Vorrang in der Phantasie des Lesers behaupten; Fiesko, der in dieser Hinsicht nicht dagegen aufkommen

*) Ebenso ist bei der Ableitung der Charakterzeichnung eines Dichters aus dem andern Vorsicht geboten. Etwas zu weit hierin geht nach meinem Urteil Erich Schmidt, Lessing II, S. 223. Es ist ja unverkennbar, daß auf die ganze Erfindung von Kabale und Liebe Lessings Trauerspiel eingewirkt hat, und ebenso, daß etwa im Fiesko die Berta-Episode auf Emilia, oder eigentlich auf Emilias Vorbild Virginia zurückgeht. Dagegen ermangelt es der greifbaren Beweisfähigkeit, wenn z. B. der Mohr im Fiesko ein „Rival“ (wenn auch ein „ausgezeichneter“) des Angelo in der Emilia genannt wird; diese ganz knapp gezeichnete Nebenfigur, die manchem Leser der Emilia kaum deutlich gegenwärtig sein mag, kann man nicht mit der lebensprühenden Gestalt Schillers vergleichen. Selbst Posa, „der kein Fürstendiener sein kann,“ soll nach Erich Schmidt eine entfernte Verwandtschaft mit Appiani nicht verleugnen. Ebensowenig kann ich mit Minor II, S. 154 Marinelli als den „nächsten Verwandten“ des Hofmarschalls Kalb anerkennen.

kann, besticht durch die leichte und sichere Beherrschung eines schwer zu bewältigenden historischen Stoffes und einen gewissen Glanz der ganzen Handlung; Kabale und Liebe führt einen eng begrenzten Schauplatz und eine einfache Handlung unter einer geringen Anzahl von Personen vor, ist aber gerade dadurch, bei dem raschen Absturz im engen Bette und der zündenden Beziehung auf die nächsten deutschen Verhältnisse seines ungeheuren Eindrucks erst recht sicher.

Denn mächtig verstärkt wurde die Wirkung der drei Dramen, die sich in unmittelbarer Aufeinanderfolge drängten, durch die unerhörte Kühnheit, mit der der junge Dichter den politischen und sozialen Zuständen seiner Zeit den Spiegel der Dichtung vorhielt. „In tyrannos!“ lautete das Motto der Räuber. Es paßte sicherlich auch auf den Fiesko, in welchem republikanischer Atem wehte; aber das dritte Stück bezeichnet durch den Sprung in die unmittelbare Gegenwart und durch die schonungslose Darstellung der Zeitverhältnisse auch in dieser Hinsicht noch eine gewaltige Steigerung. Zu diesen Ministern und Hofmarschällen, zu diesem Fürsten, der das „Mark seiner Untertanen in einem Feuerwerk verpufft“ und siebentausend Landeskinder nach Amerika verkauft, um seiner Mätresse einen Diamantschmuck zu schenken, brauchte man die Vorbilder nicht weit zu suchen. „Es traten wohl so etliche vorlaute Bursch' vor die Front heraus und fragten den Obersten, wie teuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe. Aber unser gnädigster Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Paradeplatz aufmarschieren und die Maulaffen niederschießen. Wir hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster spritzen, und die ganze Armee schrie: Juchhe, nach Amerika!“ Solche Szenen waren nicht erfunden, sie waren schreckliche Wirklichkeit. War doch Schillers Vater selbst Zeuge einer solchen Revolte gewesen, die dadurch unterdrückt wurde, daß man siebzehn der Aufrührer niederschießen ließ, worauf die übrigen „freiwillig“ mitzogen. Vergleicht man mit diesen wuchtigen Schlägen alles, was bisher auf dem Theater gewagt worden war, so erscheint, von den politisch ganz zahmen Stücken eines Lenz,

Wagner, Gemmingen gar nicht zu reden, selbst Lessing in Emilia Galotti, wo es doch auch gärt und wetterleuchtet, als überaus vorsichtig und leisetretend. Die Unerschrockenheit des jugendlichen Dichters kam seiner dramatischen Gestaltungskraft gleich.

An kleineren und größeren Bedenken in der ursächlichen Verknüpfung der Begebenheiten, an mancherlei Anstößen und Unwahrscheinlichkeiten in der Darstellung und Charakterzeichnung, wie sie im obigen besprochen worden sind, fehlt es in keinem der drei Stücke; dagegen die einheitliche Abrundung des Ganzen, der rasche, hinreißende Schritt der dramatischen Handlung und die unwiderstehliche Gewalt der tragischen Wirkung sind in allen dreien bewunderungswert. Mit anderen Worten: die Mängel sind die natürlichen Begleiter jugendlicher Unerfahrenheit und Unreife; dagegen mit unfehlbar sicherem Wurfe trifft der Dichter alles das, „was das Genie," wie Lessing sagt, „ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, tut, und was der bloß witzige Kopf nachzumachen vergebens sich martert."

---

4. Don Karlos.

1. Gang der Handlung.

Don Karlos ist das längste aller Schillerschen Stücke,*) und die Handlung ist dem Umfange entsprechend außerordentlich mannigfaltig und verwickelt, so daß sie mehr als in manchem andern Drama einer genauen Darlegung bedarf.

Der Beginn des ersten Aktes zeigt uns den Prinzen Karlos von der Leidenschaft für seines Vaters Gemahlin völlig erfüllt und durch das Bewußtsein dieser Liebe, die er als zugleich hoffnungslos und verbrecherisch erkennt und dennoch zu zwingen außer stande ist, gänzlich niedergedrückt und der Kraft jedes sittlichen männlichen Entschlusses beraubt. Die Eingangsszene, die zugleich den Pater Domingo als einen lauernden Feind des Prinzen ahnen läßt, giebt nur unbestimmt die An-

*) Wielands bekannte Bemerkung, der erste Akt habe mehr Verse als die längste Tragödie des Sophokles, trifft zwar nicht zu; denn in der Thalia hatte der erste Akt 1347 Verse, und wenn man wirklich dazu die später zur Ausfüllung der dortigen Lücken hinzugefügten etwa 300 Verse rechnet, so erreichen wir immer noch nicht die 1779 des Ödipus auf Kolonos. Dagegen ist es richtig vom zweiten Akte, der in der Thalia 1830 Verse umfaßt, und zählt man dazu die dort dem dritten Akte zugehörigen, später aber zum zweiten Akte gezogenen Szenen im Karthäuserkloster (370 Verse nach der ersten Fassung), so steigt die Zahl auf 2200 (jetzt 1458).

deutung, daß ein furchtbares Geheimnis auf Karlos Seele liege, das er vornehmlich seinem Vater geheim halten muß. „Beweinenswerter Philipp,“ ruft er aus, als er sich allein sieht, „wie dein Sohn beweinenswert!“

„Dein unglücksel'ger Vorwitz übereilt
Die fürchterlichste der Entdeckungen,
Und rasen wirst du, wenn du sie gemacht.“

Vollen Aufschluß bringt uns die folgende Szene, in der der Marquis Posa auftritt. Dieser kommt mit hohen politischen Plänen für die Rettung Flanderns. Er weiß, daß der König im Begriff steht, den Herzog von Alba, „des Fanatismus rauhen Henkersknecht,“ als Statthalter nach Brüssel zu senden, und daß „die letzte Hoffnung dieser edeln Lande“ darauf beruht, daß Karlos dies Amt für sich vom Könige erbitte. Nun aber macht er die schmerzliche Entdeckung, daß Karlos' Herz „vergessen hat für Menschlichkeit zu schlagen,“ daß die hohen Ideale von Freiheit und Menschenglück durch eine sinnverwirrende Leidenschaft in ihm verdrängt sind. Der Prinz öffnet ihm sein Herz:

„Ich liebe meine Mutter.“ — „Weltgebräuche,
Die Ordnung der Natur und Roms Gesetze
Verdammen diese Leidenschaft. Mein Anspruch
Stößt fürchterlich auf meines Vaters Rechte.
Ich fühl's und dennoch lieb' ich. Dieser Weg
Führt nur zum Wahnsinn oder Blutgerüste.
Ich liebe ohne Hoffnung — lasterhaft —
Mit Todesangst und mit Gefahr des Lebens.
Das seh' ich ja, und dennoch lieb' ich.“

Der Marquis hört die leidenschaftlichen Ergüsse seines Freundes an und erbietet sich endlich, ihm eine geheime Zusammenkunft mit der Mutter zu verschaffen, da Briefe, die er von der Regentin-Mutter aus Frankreich an die Königin zu überbringen hat, ihm Zutritt zu dieser verschaffen. Seine Absicht dabei ist, durch die Königin, die er als edel und hochgesinnt kennt, das Gemüt des Prinzen zu beruhigen und für ein höheres Ziel des Strebens zugänglich zu machen. Insofern ist die nun folgende große Szene zwischen Karlos und der Königin

der Zielpunkt des ersten Aktes: anfangs zwar drückt der Prinz auch hier noch seine Leidenschaft in den heftigsten Worten aus, ja als er sich überzeugt hat, daß auch die Königin eine Empfindung für ihn hegt, flammt einen Augenblick in ihm die unsinnige Vorstellung auf, es könne noch eine Hoffnung für diese Liebe geben, er spricht es aus,

> „Daß Karlos nicht gesonnen ist zu müssen,
> Wo er zu wollen hat; daß Karlos nicht
> Gesonnen ist, der Unglückseligste
> In diesem Reich zu bleiben, wenn es ihm
> Nichts als den Umsturz der Gesetze kostet,
> Der Glücklichste zu sein."

Aber indem Elisabeth ihm mit wenigen Strichen und mit furchtbarem Ernst den sittlichen Abgrund enthüllt, an dem er steht, wird er rasch und schmerzlich zu der Erkenntnis gebracht: „Ja, es ist aus, jetzt ist es aus." Für ewig ist sie ihm verloren, er kann den Gedanken nicht fassen, und „seine Nerven fangen an zu reißen." Aber hier zeigt sich die Königin in der ganzen Hoheit und Reinheit ihrer Seele und rechtfertigt voll Posas Vertrauen auf sie. Mit milden aber mächtigen Worten ruft sie ihn zum Kampf gegen die eigene Leidenschaft auf; sie lehrt ihn, daß es nie zu spät sein könne, ein Mann zu sein, und schließt mit jener hinreißenden Mahnung, die ebensosehr die Tiefe ihres Empfindens wie die Klarheit ihres Verstandes zeigen:

> „Die Liebe ist Ihr großes Amt. Bis jetzt
> Verirrte sie zur Mutter. Bringen Sie,
> O bringen Sie sie Ihren künft'gen Reichen,
> Und fühlen Sie statt Dolchen des Gewissens
> Die Wollust, Gott zu sein. Elisabeth
> War Ihre erste Liebe; Ihre zweite
> Sei Spanien. Wie gerne, guter Karl,
> Will ich der besseren Geliebten weichen."

Da wirft sich Karlos „von Empfindung überwältigt" zu ihren Füßen und schwört, wenn auch nicht ewiges Vergessen, so doch ewiges Verstummen seiner Wünsche. Der Zweck der Unterredung ist erreicht. Karlos hat, wenn auch zunächst nur in

einer raschen, edlen Aufwallung, den Vorsatz gefaßt, seine Leidenschaft zu überwinden; die Briefe aus den Niederlanden, die sie ihm noch giebt, weisen ihn auf dasselbe Ziel, wie es vorher Posa getan.

Dies ist das wichtige Ergebnis des ersten Aktes. „Ich bin entschlossen, Flandern sei gerettet! Sie will es, das ist mir genug!“ Wir sehen, wenn es Karlos gelingt, das Statthalteramt zu erlangen, um das er gleich morgen den König bitten will, so ist auch die Gefahr beseitigt: er wird dann ohne Zweifel in der großen, umfassenden politischen Tätigkeit Kraft finden, seine Leidenschaft völlig und dauernd zu überwinden. Aber ebenso klar ist es auch, daß, wenn er in Madrid bleiben muß, die Gefahr mit erneuter Kraft über ihm schwebt; die kleinste Veranlassung kann dann genügen, den kaum unterdrückten, noch fortglimmenden Funken aufs neue zur Flamme aufzublasen, und ein Zusammenstoß mit Philipp ist dann unvermeidlich. Es wird also alles darauf ankommen, wie die morgende Unterredung ausfällt; dieser aber müssen wir bereits mit Besorgnis entgegensehen, denn der Dichter hat uns inzwischen auch schon den König selbst vorgeführt, und seine Persönlichkeit muß uns gezeigt haben, daß eine Verständigung zwischen ihm und dem Sohne äußerst schwierig ist. Nicht daß Schiller ihn völlig schwarz gezeichnet hätte, nein, er hat ihm auch edlere Regungen verliehen und menschliche Züge gegeben. Aber daß diese beiden Naturen sich nicht verstehen können, ist klar: der König ist gleichsam von einer unnahbaren, undurchdringlichen Mauer von Majestät eingeschlossen; nur Alba und Domingo besitzen sein Ohr; von den ersten Worten an, die er spricht, tritt Argwohn gegen die Gattin, Mißtrauen und feindliche Gesinnung gegen den Infanten scharf hervor. Karlos selbst hat es ausgesprochen, daß es „zwei unverträglichere Gegenteile“ im ganzen Umkreis der Natur nicht geben könne, als ihn und den König, und wenn er auch nach seinem heldenhaften Entschlusse sich so gehoben fühlt, daß er voll froher Hoffnung sich stark genug glaubt, um Arm in Arm mit seinem Freunde nicht nur Philipp, sondern sein ganzes

Jahrhundert in die Schranken zu fordern, so klingen uns doch jene Worte, welche einen „unglücksvollen Augenblick ahnen“ lassen, noch zu stark im Ohre, als daß wir auf das Gelingen seines Planes vertrauen könnten. Vielmehr entläßt uns der Schluß des ersten Aktes, auch hierin dramatisch höchst wirkungsvoll, in banger und gespannter Erwartung.

Der zweite Akt giebt dieser bösen Ahnung recht. Die Unterredung findet statt; es ist ein unvergleichlich wichtiger Augenblick. An der Entschließung des Königs hängt jetzt, ohne daß er es weiß, das Schicksal des Sohnes, der Gattin und somit sein eigenes. Karlos versucht alles, denn er weiß, daß es sich dabei für ihn um Sein und Nichtsein handelt, daß er fort muß, weil der „Himmel von Madrid schwer auf ihm liegt wie das Bewußtsein eines Mords.“ Aber alles vergeblich. Einmal zwar gelingt es ihm, eine Seite anzuschlagen, die bei dem König wiederklingt: „Mir graut vor dem Gedanken, einsam und allein, auf einem Thron allein zu sein.“ Hier ist der König ergriffen und gesteht: „Ich bin allein.“ Aber gleich darauf siegt wieder sein finsterer Argwohn, der Sohn stürzt verzweiflungsvoll fort, sein Versuch ist völlig gescheitert, und Herzog Alba wird zum Statthalter der Niederlande ernannt.

Was wird nun Karlos tun? Seine im ersten Akte so schwer errungene Selbstüberwindung steht jetzt offenbar auf dem Spiele, sobald nur irgend ein Anstoß erfolgt: sein heldenhafter Entschluß zu entsagen ist unnütz gewesen; er ist zurückgewiesen und sieht das Nichts vor sich und hinter sich. Da blitzt ihn plötzlich noch einmal die Hoffnung von der Seite an, wo er sie kaum so mühsam zurückgedrängt hat. Er empfängt durch den Pagen einen Brief, den er für eine Aufforderung der Königin hält. Wir müssen uns die ganze Hilflosigkeit des Jünglings vorstellen, die volle, ratlose Verzweiflungsnacht in seiner Seele, mit der er eben ausrief: „Umringt mich, gute Geister!“ um zu begreifen, daß er der Königin, die ihm gestern wie eine Heilige entgegentrat, dies billet doux zutrauen kann. Er folgt also und findet die Prinzessin Eboli. Auch hier hat übrigens der Dichter sehr sorg-

fältig gearbeitet: der aufmerksame Zuschauer, der natürlich an die Königin gar nicht denken kann, ist sogar in der Lage, die wirkliche Briefstellerin zu ahnen; denn im ersten Akte hat die Prinzessin im Gespräch mit der Königin durch eine unvorsichtige Äußerung ziemlich deutlich ihr Gefühl für Karlos verraten. Er selbst aber ist so verblendet und hält die unverhohlene Liebeserklärung der Prinzessin so sehr für bloß menschliches Mitgefühl, daß er eben auf dem Punkte steht, ihr sein Geheimnis, seine Liebe zu Elisabeth, zu entdecken, als eine zufällige Wendung ihrer Worte ihm plötzlich die Schuppen von den Augen fallen läßt. Er eilt davon, sie bleibt verzweiflungsvoll zurück, um so mehr, als er eine wichtige Entdeckung mit sich nimmt, einen Brief des Königs, den sie ihm in der Meinung, von ihm angebetet zu sein, gegeben hat, und in welchem sich Philipp der Prinzessin mit unsittlichen Anträgen nähert.

Jetzt glaubt sich Karlos dem Könige gegenüber im Rechte, und seine Hoffnung schlägt mächtig empor: „Die Königin ist frei, vor Menschenaugen wie vor des Himmels Augen frei!“ so ruft er triumphierend und glühend vor Leidenschaft seinem Freunde Posa zu. Aber der Marquis, der versprochen hat, „ein schreckenloser Hüter seiner Tugend“ zu sein, und nicht müde wird, seinen Genius bei seinem großen Namen zu rufen, vernichtet mit wenigen Worten diesen „neuen Fiebertraum“ einer Hoffnung, er zeigt ihm scharf und grell das Verwerfliche und Unwürdige solcher Gesinnung, die sich selbst die Sünde für erlaubt hält, weil der Gegner sündigt. Er zerreißt den Brief, auf den Karlos seine wilde Hoffnung gründete, und da er zu seinem Schmerze erfährt, daß Karlos' Wunsch, nach Flandern zu gehen, gescheitert ist, so steigt sofort ein neuer Plan in ihm auf, zu demselben Zwecke, die selbstsüchtige entkräftigende Leidenschaft des Prinzen durch große, menschenbeglückende, heldenhafte Entschlüsse zu ersticken, ein Plan, den er selbst einen „kühnen, wilden, glücklichen Gedanken seiner Phantasie“ nennt; es ist, wie wir später erfahren, nichts Geringeres, als daß Karl gegen Philipps Willen nach Flandern gehen, dem Herzog Alba zuvor-

kommen und den König, die Waffen in der Hand, unterstützt durch das ganze Volk der Niederländer, zwingen soll, ihn zum Statthalter der Provinzen zu ernennen. Aber auch diesen Plan, will Posa, soll der Prinz aus dem Munde der Königin erfahren; ihr will er ihn zuerst mitteilen.

So trennen sich die Freunde bei den Karthäusern, ohne eine Ahnung davon zu haben, welches Gewitter gegen sie im Anzug ist, ja sich teilweise schon entladen hat. Denn Karlos hat die Prinzessin Eboli tödlich beleidigt, und sie ist scharfsinnig genug, sein Geheimnis zu entdecken; es fällt auch ihr wie Schuppen von den Augen: Karlos liebt die Königin. Liebt er sie aber, traut er ihr sogar „die rasende Entschließung" zu, ihn in ihr Kabinett zu bestellen, so muß er Beweise von Erwiderung haben: also die Königin liebt, diese Heilige ist entlarvt. Wir sehen, durch einen ganz ähnlichen Gedankengang, wie Karlos zu seiner Hoffnung, kommt die Prinzessin dazu, dem Könige jetzt eine zusagende Antwort auf seine heimlichen Anträge zu geben. Bei Domingo, der schon bisher der Zwischenträger zwischen ihr und dem Könige war, findet sie guten Boden für ihre große Neuigkeit: so eben sind sich Domingo und Alba in dem Gedanken begegnet, die Eifersucht des Königs auf Karlos zu erregen. Beide hassen und fürchten ihn, weil sie wissen, daß, sobald er einst den Thron besteigt, es mit ihrer Herrschaft, mit Glaubensfanatismus und Inquisition in Spanien für immer aus ist: beide sind fest überzeugt, daß ein geheimes Einverständnis zwischen Karl und der Königin vorhanden ist, aber noch mangelte ihnen einerseits der Beweis und zweitens die geeignete Person, um den furchtbaren Verdacht dem Könige ins Ohr zu blasen; denn sie beide sind „erklärte Feinde des Prinzen" und können deshalb nicht unverdächtige Zeugen gegen ihn sein. Da tritt die Prinzessin zu ihnen, und das Komplott ist fertig. Sie übernimmt es, Briefschaften aus der Schatulle der Königin zu entwenden, um womöglich auch schriftliche Beweise zu haben, und verspricht, dem Könige den Verdacht gegen Sohn und Gattin beizubringen.

Der dritte Akt zeigt uns bereits die Wirkung dieses Komplotts. Die aus der Schatulle der Königin entwendeten Briefe des Prinzen sind zwar eigentlich ohne Beweiskraft für ein strafbares Verhältnis zwischen beiden, da Karlos sie damals, als Elisabeth ihm zur Braut bestimmt war, „mit Bewilligung von beiden Kronen“ geschrieben hatte. Trotzdem sind sie vollauf geeignet, den König mit quälender Eifersucht zu erfüllen. Nimmt man dazu die giftigen Einflüsterungen der Eboli, so ist der fürchterliche Eindruck auf sein Gemüt begreiflich: er ist so außer sich, daß er dem Grafen Lerma gegenüber völlig besinnungslos spricht. Es wirft ihn nieder und macht ihn innerlich unglücklich, daß er von seiner Gemahlin hintergangen sein soll. Er will aber unter allen Umständen die Wahrheit wissen, möge sie lauten, wie sie wolle. Alba und Domingo, seine beständigen Ratgeber, drängen sich an ihn und lassen neue Verdachtsgründe in seine Seele gleiten: Alba teilt ihm mit, daß damals (im ersten Akte), als er in Aranjuez die Königin allein antraf, in der Tat Karlos unmittelbar vorher bei ihr gewesen sei, Domingo geht noch weiter und wagt es, einen Verdacht an der echten Geburt seines Kindes auszusprechen. Der König ist aufs furchtbarste erregt und steht für den Zuschauer den beiden herzlosen Männern gegenüber mitleidswürdig da; aber er zeigt sich doch auch zugleich als der Menschenkenner, als der er so oft gerühmt wird. Er durchschaut beide, wenigstens zum Teil; es macht ihn stutzig, daß sie „in dieser beispiellosen Harmonie jetzt in derselben Meinung sich begegnen, und doch nicht einverstanden sein“ wollen; auch das Unsichere aller ihrer Vermutungen macht ihn irre:

> „Ihr fürchtet nur, ihr gebt mir schwankende
> Vermutungen, am Absturz einer Hölle
> Laßt ihr mich stehen und entflieht.“

Sein Vertrauen zu ihnen ist gänzlich erschüttert und kann auch durch Albas kühne Antwort: „Ich will es“ nicht wiederhergestellt werden. Er fühlt es ihnen an, daß ihre Absicht nicht bloß dahin geht, ihm die Wahrheit zu hinterbringen, sondern

daß sie bei ihrem Eifer noch ein anderes persönliches Motiv haben, die Todfeindschaft gegen Karlos.

Er entläßt endlich beide. Und nun steigt in ihm, wie er unbefriedigt und tief unglücklich dasteht und sich „auf eines Pulses Dauer nur“ Allwissenheit wünscht, das Bedürfnis nach einem Menschen auf, der Wahrheit für ihn haben könnte. Der Zug ist von höchster und ergreifender psychologischer Wahrheit. Er hat bisher nur immer seine Kreaturen vor sich gehabt, vergeblich sucht er ein menschliches Herz: „Ich schlage an diesen Felsen und will Wasser, Wasser für meinen heißen Fieberdurst — er giebt mir glühend Gold.“ Darum bittet er jetzt die Vorsicht, die ihm „viel gegeben,“ um „den seltenen Mann mit reinem, offnem Herzen, mit hellem Geist und unbefangnen Augen.“ Der Zufall führt ihm den Marquis Posa zu, und es kam nun dramatisch darauf an, diese Szene so zu entwickeln, daß Posa das uneingeschränkte Vertrauen des Königs davontrage. Dem Marquis selbst liegt natürlich der Gedanke ganz fern, daß er dem Könige irgendwie gemütlich näher treten könne, wohl aber erfaßt er alsbald die unvergleichliche Bedeutung des Augenblicks, da der König, wie Herzog Alba sagt, „in seiner Hand“ ist. Er macht daher den Versuch „eine Feuerflocke Wahrheit“ in die Seele des Königs zu werfen und läßt die Gedanken, die unausgesetzt seine ganze Seele erfüllen, auch hier zum Ausdruck kommen. Und gerade hierdurch wird der oben bezeichnete dramatische Zweck aufs vollkommenste erreicht. Wir müssen uns nur die Stimmung des Königs vergegenwärtigen, um dies zu verstehen: er dürstet nach Wahrheit und Natur, ihn „lüstet nach einem Menschen,“ nachdem er seine Höflinge, „diese Alba“ durchschaut hat. Und nun tritt ihm hier zum ersten Male in seinem Leben wirklich die unverfälschte Stimme der Natur entgegen, eine echte, tiefe, den ganzen Menschen erfüllende Überzeugung, die ohne selbstische Berechnung, ohne Rücksicht auf die möglichen Folgen, voll und stark und bei allem Feuer doch ehrerbietig und bescheiden ausgesprochen wird. Es ist begreiflich, daß er diesen ungewohnten Tönen lauscht und durch alle himmelweite Ver-

schiedenheit der Weltanschauung hindurch den lebendigen Pulsschlag eines ihm ebenbürtigen, wirklichen Menschen empfindet. „Ich habe solch einen Menschen nie gesehen," gesteht er verwundert und „in seinen Anblick verloren." Er fühlt ein ihm ganz ungewohntes, volles und rückhaltloses Vertrauen zu dieser Persönlichkeit in sein Herz einziehen, und erst als dies errungen ist, kann er ihm begreiflicherweise auch die persönliche Frage vorlegen, um derentwillen er einen „Menschen" haben wollte. Wir sehen dabei von neuem, daß der König trotz alles Mißtrauens doch nicht an das der Königin schuldgegebene Verbrechen glauben kann, daß vielmehr noch ein Gefühl für den Wert seiner Gattin in ihm lebt: „Haßt nicht der Priester meinen Sohn und sie? Und weiß ich nicht, daß Alba Rache brütet? Mein Weib ist mehr wert als sie alle!" Er giebt dem Marquis den Auftrag, sich an seinen Sohn zu drängen, ihn und die Königin zu erforschen, und überträgt ihm eine Vollmacht, sie jederzeit geheim sprechen zu dürfen. Daß „der Ritter künftig ungemeldet vorgelassen" werden soll, ist ein in die Augen fallendes Zeichen seines unbedingten Vertrauens zu dem ungewöhnlichen Manne.

Wir kommen zum vierten Akte. Wie wird der Marquis auf der plötzlich so wesentlich veränderten Grundlage weiter bauen? Zunächst finden wir ihn bei der Königin; er teilt ihr, wie schon im zweiten Akte in Aussicht gestellt war, seinen Plan mit, daß Karlos wider den Befehl des Königs nach den Niederlanden gehen solle, wo ihn die Flamänder mit offenen Armen empfangen und die gute Sache durch einen Königssohn stark werden würde; so werde ihm der König die Regierung dieser Provinzen, die er ihm in Madrid verweigerte, in Brüssel bewilligen. Elisabeth, die sehr wohl empfindet, daß Karlos hier nicht bleiben kann, geht auf diesen verwegenen Gedanken lebhaft ein und behält sich vor, ihn in mündlichem Gespräch dem Prinzen zu eröffnen.

Hält der Marquis so an dem vor seinem Verhältnis zum Könige entworfenen Plane fest, so versucht er jetzt außerdem,

in unmittelbarer Weise den Prinzen und die Königin gegen die Anschuldigungen der feindlichen Partei zu verteidigen. In dieser Absicht nimmt er Karlos seine Brieftasche ab: er will die irgend verdachterregenden Papiere herausnehmen und das übrige dem Könige zeigen; dies ist eine Gegenmine gegen den Schatullendiebstahl der Prinzessin Eboli. Hier soll sich der König durch den Augenschein überzeugen, daß Karlos keine Briefe von der Königin erhalten hat; er soll trotz jener Briefe des Prinzen an die Königin, die ja alle vor ihre Vermählung mit Philipp fallen und also ihre Untreue nie beweisen können, wieder an die Unschuld seiner Gattin und seines Sohnes glauben lernen. Hat er dadurch erreicht, daß Philipp zu seinen nächsten Familienmitgliedern wieder Vertrauen faßt, so kann er hoffen, ihn alsdann auch überhaupt von den Menschen besser und milder denken zu lehren; und ist dies gelungen, so wird vielleicht der König, der ja den freien Gedanken des Marquis schon einmal nicht ohne Bewegung gelauscht hat, auch das Unternehmen seines Sohnes in Brüssel in anderem Lichte ansehen und schließlich den Mann segnen, der ihm Sohn und Gattin in Liebe erhalten und ihm eine schöne Provinz, die sonst unter blutiger Henkershand hingesunken wäre oder sich losgerissen hätte, ohne Blutvergießen blühend und zufrieden erhalten hat.

Dies mögen ungefähr die Gedanken sein, die in seinem Kopfe leben. Danach verfährt er; und zunächst geht alles gut, sein Ansehn beim Könige steigt noch. Denn die Königin hat sich jetzt voll Unwillen über den Diebstahl an ihren Gemahl gewendet; wir sehen, wie in diesem, sobald der Einfluß des Marquis gerade nicht wirkt, immer wieder der alte Argwohn aufsteigt. Die Königin versucht nun ihrerseits, die offene Sprache der Natur und eines guten Gewissens auf ihn wirken zu lassen, und er steht einen Augenblick beschämt vor ihr, als sie endeckt, daß dieser Diebstahl sein Befehl gewesen. Freilich erhebt sich zum Schluß der ergreifenden Szene sein Mißtrauen aufs neue so furchtbar, daß er das Äußerste in Aussicht stellt, daß die Königin zu Boden fällt und halb bewußtlos nach

Hause gebracht werden muß. Aber der König ist durch den Auftritt offenbar tief erschüttert; Alba und Domingo, die alles in Bewegung gesetzt haben, um ihn ganz in ihre Hand zu bekommen, müssen sich sagen lassen, daß sie „die Teufel“ sind, „die mir genug gesagt zum Rasen mich zu bringen, zu meiner Überzeugung nichts!“ „War das, fügt er hinzu, die Sprache eines schuldigen Gewissens?“ In diesem Augenblicke, wo Philipp wieder hilflos dasteht, erscheint abermals Posa; und jetzt fällt es offenbar wie eine Zentnerlast von des Königs Brust, als er nach Durchsicht der Brieftasche des Infanten wieder an die Unschuld der Königin glauben kann. Furchtbar fühlt er sich jetzt umgarnt, als er den Liebesbrief der Eboli an Karlos sieht, deren Hand er sofort erkennt: also sie, die ihm Liebe geheuchelt, die ihm den Verdacht zuerst gleißnerisch eingeblasen, sie liebäugelt hier selbst mit dem Prinzen, den sie freventlicher Liebe zur Königin zeiht. „Ich sehe mich in fürchterlichen Händen,“ gesteht er dem Marquis: „Dies Weib erbrach der Königin Schatulle, — ich bin durch ein verruchtes Bubenstück betrogen.“ Posa, der noch sicherer gehen will, läßt sich, da ihm genaueste Überwachung des Prinzen befohlen wird, einen Verhaftsbefehl gegen diesen ausstellen, um gegebenen Falles sich stets seiner Person bemächtigen zu können.

So ist der kühne und geschickte Streich des Marquis aufs vollkommenste geglückt, sein Einfluß ist jetzt offenbar auf der Höhe: er ist allmächtiger Minister, er „führt des Königs Siegel, und seine Alba sind nicht mehr.“ Vielleicht hätte es ihm wirklich gelingen können, sein Ziel zu erreichen, er ist nahe daran und der König auf dem besten Wege, menschlicheren Anschauungen Raum zu geben. Aber der Marquis hat eines außer acht gelassen: er hat seinem Freunde weder sein Verhältnis zum Könige, noch die Absicht, weshalb er ihm die Brieftasche abforderte, eröffnet, ohne zu bedenken, daß selbst bei dem festesten Vertrauen dies den Prinzen notwendig befremden und ängstigen muß. Schon einmal ist Karlos durch den ehrlichen Grafen Lerma gewarnt worden, jetzt kommt von derselben Seite eine

zweite, schlimmere Verdächtigung. Lerma hat die Brieftasche in des Königs Hand gesehen und seine Worte gehört, er sei dem Marquis vielen Dank dafür schuldig. Jetzt kann Karlos nicht mehr zweifeln: der Freund hat ihn verraten, hat ihn fallen lassen; natürlich aus den höchsten und reinsten Motiven, wie sein edles Herz sich glauben macht. Der König, so reimt er sich das Ganze zusammen, hat dem Marquis sein Vertrauen geschenkt; um es sich zu erhalten und durch ihn der großen Sache der Freiheit eine unvergleichliche Förderung zu leisten, hat er den Prinzen und die Königin aufgeopfert. Furchtbar ist seine Verzweiflung, daß Posa nicht wenigstens die Königin geschont habe: sie noch rasch zu warnen, ehe es zu spät ist, sie zu retten, ist sein einziger Gedanke. Aber nirgends sieht er eine Möglichkeit, zu ihr zu gelangen, als ihn plötzlich wie ein Blitz der Gedanke an die Prinzessin Eboli durchzuckt; sie soll ihn zur Königin führen. Er findet sie, und eben will er sein Geheimnis ihr preisgeben, schon hat er ihr die Bitte ausgesprochen, ihn zur Mutter zu führen, als Posa ins Zimmer stürzt. Er sieht, daß alles verraten, sein Plan durchkreuzt ist. Damit der Prinz nicht weiter spreche, macht er schnell jenen Verhaftsbefehl geltend, und Karlos wird abgeführt. Aber was wird dadurch erreicht? Höchstens ein kurzer Aufschub. Seine Vorstellung ist, daß jetzt, da die Eboli das Geheimnis wisse, der Verdacht des Königs sich aufs neue, und nun um so schrecklicher erheben werde. Es gilt also ein rasches Mittel zu finden, um die Rache des Königs abzulenken, damit Karlos wenigstens Zeit gewinne zu fliehen. Als das einzige Mittel erscheint ihm, daß er auf sich selbst den Schein der Schuld lenke. Da er weiß, daß alle Briefe nach Flandern dem König ausgeliefert werden, schreibt er an Oranien einen Brief, worin er sich selbst schuld giebt, er habe die Königin geliebt, aber den Verdacht glücklich auf Karlos zu wälzen gewußt. Er erwartet also, daß der König ihn sofort gefangen nehmen und hinrichten werde, und ehe sich Philipp von dem Schrecken über diesen Verrat erholen kann, soll Karlos bereits in Sicherheit sein.

Schnell trifft er alle Anstalten, daß der Prinz noch diese Nacht Madrid verlassen kann. Alles dies teilt er der Königin mit, die, da er selbst nicht sicher sei, ob er Karlos noch einmal in Ruhe sprechen könne, diesem seine letzten Aufträge, sein „Vermächtnis“ überliefern solle. Zu diesem Zwecke soll der Prinz noch vor seiner Flucht in der Nacht eine geheime Unterredung mit der Königin haben, wozu ebenfalls die Veranstaltung getroffen wird.

Im Vorzimmer des Königs erfahren wir alsdann die Wirkung von Posas Brief. Philipp hat den Marquis wirklich geliebt, wie einen Sohn, es ist begreiflich, daß dieser Betrug, da er den Brief an Oranien natürlich für wahr hält, sein Herz im Innersten treffen muß. Der Dichter führt ihn uns nicht selbst vor, aber die Erschütterung seines Gemütes läßt er uns mächtig empfinden. „Der König hat geweint,“ berichtet bebend und erstaunt Graf Lerma. Aber rasch erhebt er sich wieder in der ganzen Furchtbarkeit seiner despotischen Natur und beschließt den Tod des Marquis ohne Urteil und Gericht. Mit Recht kann Alba dem Domingo triumphierend und mit funkelnden Augen zurufen: „Lassen Sie in allen Kirchen ein Tedeum tönen, der Sieg ist unser!“

Rasch geht nun im fünften Akte die Handlung zu Ende. Karlos ist, als Posa ihn aufklärt, tief erschüttert und von grenzenloser Bewunderung für seinen Freund erfüllt. Noch einmal fliegt es ihm durch den Sinn, daß eine so unerhörte Selbstaufopferung sogar das Eis um seines Vaters Brust schmelzen müsse: „Nein, nein, er wird, er kann nicht widerstehen, so vieler Erhabenheit nicht widerstehen!“ Aber es ist zu spät, der Schuß geschieht, und Posa sinkt tot nieder. Der König, der den Sohn auf der Leiche des Freundes findet, erfährt nun erst den wahren Zusammenhang der Handlungsweise des Marquis: daß des Prinzen Gefangennahme „seiner Freundschaft wohl durchdachtes Werk,“ der Brief an Oranien „die erste Lüge seines Lebens“ war. Philipp gerät zunächst völlig außer Fassung, er spricht halb irre Worte und sinkt ohnmächtig in Albas und Lermas

Arme. Auch nachher, wie wir ihn im Vorzimmer wieder treffen, kann er es nicht überwinden, daß im Grabe einer wohnt, der ihm Achtung vorenthalten: „Gieb diesen Toten mir heraus, ich muß ihn wieder haben.“ „Ein freier Mann stand auf in diesem ganzen Jahrhundert; er verachtet mich und stirbt.“ Der „Undank“ des Toten erschüttert ihn bis ins tiefste Mark:

„Ich hab' ihn lieb gehabt, sehr lieb. Er war
Mir teuer, wie ein Sohn.“ — „Er
War meine erste Liebe. Ganz Europa
Verfluche mich, Europa mag mir fluchen,
Von diesem hab' ich Dank verdient.“

Aber auch jetzt steigt die volle Entschlossenheit seiner harten Natur wieder rasch in ihm auf. Er weiß, daß es Posas Absicht war, in Karlos einen Vertreter seiner freien Weltanschauung zu erhalten und dereinst auf dem mächtigsten Throne zu wissen. Diese Hoffnung muß vernichtet werden. „Die Welt,“ sagt er

„Ist noch auf einen Abend mein. Ich will
Ihn nützen diesen Abend, daß nach mir
Kein Pflanzer mehr in zehen Menschenaltern
Auf dieser Brandstatt ernten soll.“

Jetzt zögert er auch nicht mehr, den Prinzen dem Tode zu weihen. Freilich kostet es noch eine Demütigung dem Inquisitor-Kardinal gegenüber, aber er ist zu allem entschlossen. Sein letztes Bedenken:

„Willst du mir einen neuen Glauben gründen,
Der eines Kindes blut'gen Mord verteidigt?“

wird durch die Antwort des Kardinals erstickt:

„Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen
Starb an dem Holze Gottes Sohn.“

eine Antwort, die in diesem Zusammenhange eine abscheuliche, echt jesuitische Lästerung ist. Er macht sich mit dem Kardinal auf, um den Sohn der Inquisition zu übergeben, der in der Mönchsgestalt des verstorbenen Kaisers in das Zimmer der Königin gedrungen ist.

So sehen wir denn in der letzten Szene Karlos und die Königin noch einmal vereinigt und werden unwillkürlich an jene Zusammenkunft im ersten Akte erinnert, eine Vergleichung, die in wirksamster Weise uns gleichsam den Erfolg des ganzen Stückes vorführt. Was damals die Königin von Karlos forderte, ist jetzt erreicht: er ist ein anderer und reiferer geworden; jetzt hat er seine Liebe wirklich überwunden und kann es aussprechen: „Endlich seh' ich ein, es giebt ein höher, wünschenswerter Gut, als dich besitzen." Diese Wandlung ist durch den Tod des Marquis bewirkt worden, er ist durch das erhabene Beispiel seines Freundes „frühzeitig zum Manne gereift" und hat „die große Meinung seines Todes" begriffen. „Einen Leichenstein," ruft er aus, „will ich ihm setzen, wie noch keinem Könige geworden — über seiner Asche blühe ein Paradies." Elisabeth fühlt mit Bewunderung, wie der Jüngling, der noch vor kurzem im Garten von Aranjuez so ganz schwach und kraftlos vor ihr stand, plötzlich zu männlichem Charakter emporgewachsen ist, und gesteht:

„Ich darf mich nicht
Empor zu dieser Männergröße wagen,
Doch fassen und bewundern kann ich sie."

Aber alle seine Entwürfe, alle idealen Bilder, die jetzt in ihm leben und ihn in dieser letzten Szene zu dem machen, wozu Posa ihn haben wollte, müssen vernichtet zusammensinken: indem er nach der Maske greift, steht der König zwischen ihnen, begleitet vom Großinquisitor und seinen Granden. Lautlos sinkt Elisabeth nieder, Philipp hat das Seinige getan, es bleibt nichts übrig, als daß die Inquisition das Ihre tut.

2. Einheit der Handlung.

Ich beginne auch hier mit einer Berechnung der Zeit, die an einer Stelle zu einem überraschenden Ergebnis führt.

Der erste Akt spielt augenscheinlich an einem Tage. Anfänglich sagt Domingo: „Der König ist gesonnen, vor Abend in

Madrid noch einzutreffen," und zum Schluß (I 8) heißt es, soeben habe der Monarch Aranjuez verlassen. Der zweite Akt beginnt am folgenden Tage. Denn I 7 hatte Karlos gesagt: „Gleich morgen verlang' ich Audienz bei meinem Vater," und mit dieser Audienz fängt der Akt an. Die folgenden Szenen zwischen Karlos und dem Pagen, Herzog Alba, die Eboli-Szenen, dann auch die Verabredung zwischen Alba, Domingo und der Prinzessin spielen alle noch an demselben zweiten Tage, wie ausdrücklich durch Albas Worte II 10 belegt wird: „Prinz Karlos hatte heut Gehör beim König" und: „Prinz Karlos und ich begegnen diesen Mittag uns im Vorgemach der Königin." Dagegen Auftritt 14 und 15, Karlos und Posa im Karthäuserkloster, spielen später. Posa sagt: „Die Sonne ging zweimal auf und zweimal unter, seit das Schicksal meines Karlos sich entschieden." Es liegt also zwischen II 13 und II 14 der Abend des zweiten Tages und der ganze dritte Tag, so daß diese letzten Szenen am 4. Tage spielen. Damit stimmt auch, daß Karlos erzählt: „Vorgestern bringt ein Page der Königin mir diesen Brief."*) Der dritte Akt beginnt frühmorgens; Philipp, halbangekleidet in seinem Schlafzimmer: „Nun bin ich wach, und Tag soll sein." Der ganze Aufzug spielt an dem gleichen Tage, und zwar am Vormittag, denn der König giebt III 7 Herzog Alba den Auftrag, ihm den Marquis „nach der Messe" zuzuführen, und mit dem großen Gespräch zwischen König und Marquis schließt der Akt. Es fragt sich, ob dieser Tag des dritten Aktes unmittelbar auf den des vorangehenden folgt. Die Frage ist bestimmt zu bejahen; denn V 3 sagt Posa zu Karlos: „Den Tag nachher, als wir zum letztenmal bei den Karthäusern uns gesehen, ließ mich der König zu sich fordern." Auch stimmt damit alles übrige: vom Abend des zweiten Tages, wo das Komplott zwischen Alba, Domingo und Eboli zustande kam, bis

*) Es fällt auf, daß gerade diese etwas längere Zeitlücke innerhalb eines Aktes liegt. Wirklich fing in der ersten Veröffentlichung des Stückes in der Thalia mit den Szenen im Kloster der dritte Akt an.

zur Nacht vom vierten auf den fünften Tag ist Zeit genug, um den Diebstahl der Schatulle und die Zusammenkunft des Königs mit der Prinzessin anzusetzen. Sie hatte II 12 gesagt: „In einigen Tagen werd' ich krank, man trennt mich von der Königin“ u. s. w. Dieser Plan kann am vierten ausgeführt worden sein und der König sie in der Nacht zum fünften besucht haben. Wir treffen ihn also im Anfang des dritten Aktes unmittelbar nachher, was zu seiner Stimmung durchaus paßt. Ein kleiner Widerspruch liegt in Posas Worten zum Könige: „Es sind zwei Tage, Sire, daß ich ins Königreich zurückgekehrt.“ Es sind, wenn man auch die halben Tage nicht mitzählt und seine Ankunft in Aranjuez mit seiner Rückkehr ins Königreich gleichsetzt, immerhin bestimmt drei Tage.*)

Wenn wir nun einmal von hinten an rechnen, so leuchtet ein, daß von IV 13 an (zweite Szene in der Gallerie zwischen Karlos und Lerma) bis zum Ende des Stückes eine Unterbrechung der Zeit überhaupt nicht mehr stattfindet. Denn Karlos stürzt sofort zu Eboli, wo er verhaftet wird; Posa sagt zu ihm: „Erwarten Sie mich, Prinz, in einer Stunde.“ Dies findet V 1 statt, und von da spielt das Stück, wie sich von selbst ergiebt, den Abend und bis in die Mitternacht, wo es im Schlafgemache der Königin endet. Die Frage ist jetzt nur über die Zeit der Szenen IV 1 bis IV 12. Nun sagt Lerma in der zweiten Warnungsszene: „Prinz, eine Warnung gab ich Ihnen heute, die Sie verachtet haben.“ Es ist demnach auch die erste Szene und also der ganze vierte Akt an demselben Tage, und es bleibt endlich nur noch zu entscheiden, ob zwischen dem Ende des dritten Aktes (große Szene zwischen König und Marquis)

---

*) Ich erwähne, daß in der Prosabearbeitung aus dem Jahre 1787 steht: „Sire, es sind nur erst drei Tage, daß ich im Königreiche bin.“ In unserm Texte wird das zwei nicht als bestimmte Zahl zu fassen sein, sondern nur als ungefähre Bezeichnung einer sehr kleinen Anzahl, wie II 3 „zwei Minuten,“ IV 21 „zwo kurze Abendstunden.“ So giebt Oktavio Piccolomini dem Isolani (II 5) „zwei Minuten“ Bedenkzeit, und Thekla (IV 12) sagt, ihr habe von „zwei himmelschönen Stunden“ geträumt.

und dem Anfang des vierten etwa ein längerer Zwischenraum liegt. Aber auch dies ist nicht der Fall; denn Lerma sagt IV 4: „Auch ward heute morgen im Schlafgemache Seiner Majestät der Königin sehr rätselhaft erwähnt,“ womit natürlich nur die Szene III 2 gemeint sein kann.

Hiernach spielt also das Drama vom Anfang des dritten Aktes bis zum Schluß an einem einzigen Tage, dem fünften des Ganzen, und dies ist wirklich ein überraschendes Ergebnis. Denn danach beginnt und endet die ganze Herrlichkeit des Marquis Posa an einem Tage, er ist ein wahres Eintagsgeschöpf, das kaum entstanden wieder verschwindet. Diesen Eindruck wird wohl kein Leser von diesen Vorgängen haben, der nicht auf solche Einzelheiten der Zeitangaben besonders achtet, nicht zum Zwecke solcher Untersuchung auf dergleichen Merkzeichen fahndet. Denn in der Tat ist die Sache schwer vorstellbar. Erinnern wir uns nur, in welcher Weise von den verschiedensten Personen der Einfluß des Marquis besprochen wird. Lerma sagt IV 13: „Herzog Alba soll gefallen sein, dem Prinzen Ruy Gomez das große Siegel abgenommen und dem Marquis übergeben sein.“ „Der ganze Hof staunt ihn schon als allmächtigen Minister, als unumschränkten Günstling an.“ Herzog Alba, der der Königin den Verdacht erregen will, Posa sei bei dem Schatullendiebstahl beteiligt, drückt sich IV 14 aus: „Es ist längst kein Geheimnis mehr, wozu sich dieser Mensch gebrauchen lassen.“ Der Marquis selbst sagt zur Königin: „Der König schenkte mir sein Herz, er nannte mich seinen Sohn, ich führte seine Siegel, und seine Alba sind nicht mehr,“ und zu Karlos: „Den Erfolg weiß ganz Madrid.“ „Bald verraten mich die ungewohnten Strahlen der neuen königlichen Gunst; der Ruf dringt bis zu dir“ u. s. w. Alle solche erstaunlichen Wirkungen lassen sich nicht ohne großen Zwang und Unwahrscheinlichkeit innerhalb eines halben Tages denken, wenigstens einige Tage scheinen dazu unbedingt erforderlich, und diese Vorstellung wird auch wohl jeder unbefangene Leser haben. Ja, es ist sogar ein ganz hübscher Beweis vorhanden, daß der Dichter selbst trotz jener Angaben, die zur

Annahme eines einzigen Tages zwingend nötigen, sich durch die Fülle der Ereignisse täuschen ließ und sich unwillkürlich einen längeren Zeitraum vorstellte. Denn V 3 läßt er den Marquis zu Karlos sagen: „Den Tag nachher, als wir zum letztenmal bei den Karthäusern uns gesehen, ließ mich der König zu sich fordern.“ Richtig ist dies ja, aber schwerlich wird jemand so sprechen, der sagen will: nachdem wir uns gestern getrennt, ließ mich der König heut vormittag rufen. Auch kann der Prinz von Parma und die anderen Granden IV 23 unmöglich „diesen Augenblick von Saragossa“ eingetroffen sein, wenn sie heut früh in der Audienzszene III 7 noch in Madrid waren. Saragossa liegt über dreißig Meilen von der Hauptstadt.

Wir kommen hiernach zur Beurteilung der Handlung selbst. Hat dieses so mannigfache Getriebe von Begebenheiten Einheit? Um diese Frage zu beantworten, muß vor allem klar sein, welches das Ziel der Handlung ist. Der Hauptheld ist, wenn anders wir der Benennung des Werkes durch den Dichter glauben dürfen, Prinz Karlos. Sein ganzes Wollen und Denken sehen wir im Beginn auf seine unglückliche Liebe gerichtet; alsdann wird diese Liebe bekämpft und scheint bezwungen, sie erhält aber neuen Nährstoff und nimmt ihn abermals gänzlich ein, bis sie endlich in der letzten Szene wirklich überwunden ist. Trotzdem empfindet man, daß Karlos Liebe mit ihren Wirkungen doch nicht den Inhalt des Stückes erschöpft, und gerade daraus hat man Anlaß genommen, die Einheit des Dramas zu bestreiten. Denn der Marquis verfolgt offenbar ein politisches Ziel, und auch was die Gegner tun, bezieht sich keineswegs überall auf das Verhältnis des Prinzen zu seiner Mutter, sondern für den König sowohl wie für Alba und Domingo ergiebt sich Antrieb und Zielpunkt des Handelns mindestens ebensosehr aus dem politischen und religiösen Gegensatz gegen Karlos und Posa.

Also zwei Handlungen sind danach in der Tat vorhanden: ein Liebesdrama und ein politisches Drama. Aber hierdurch ist

an sich die Einheit noch keineswegs ausgeschlossen, sofern es nur dem Dichter gelungen ist, aus ihnen beiden ein innerlich verbundenes Ganzes zu machen. Wenn man die Frage zunächst so stellt, was es sei, das die Gedanken der beiden Freunde beherrscht und ihnen ihre bestimmte Richtung giebt, so kann die Antwort nur lauten: sie wollen beide die Verwirklichung des Ideales von einem Staate, das sie seit ihrer Jugend, seit Alkalas hoher Schule in sich tragen. Der Marquis sagt dies beinahe mit jeder Zeile, aber auch Karlos, selbst als dies Streben in ihm durch seine Leidenschaft zurückgedrängt und gleichsam latent ist, hebt hervor, daß er der Karl gewesen, der sich in süßer Trunkenheit vermessen habe, der Schöpfer eines neuen goldnen Alters in Spanien zu werden. Diesem Streben, der Herstellung eines Staates auf Grundlage von Freiheit, Recht und Menschenwürde ihr Leben zu weihen, haben sie dereinst auf die geteilte Hostie geschworen, und Posa mahnt den Freund vor seinem Tode daran: „Er mache, o sagen Sie es ihm, das Traumbild wahr, das kühne Traumbild eines neuen Staates, der Freundschaft göttliche Geburt.“ Sie wissen, daß sie hierzu in einen harten Kampf treten müssen, daß Philipp diesem Plane als Gegner, ja als Todfeind gegenübersteht; sie sind bereit, diesen Kampf aufzunehmen und wollen zu dem Ende vor allem Flandern befreien, wo der Freiheit eine Zuflucht in Europa bleiben soll, bis dereinst der Funke weitergetragen werden kann. Sie wissen auch recht gut, daß für ein Ziel, bei dem es sich um Entwicklungsfragen des Menschengeschlechts handelt, der einzelne immer nur ein kleiner Baustein in der Hand der Vorsehung ist, daß die Vollendung vielleicht erst viel späteren Zeiten vorbehalten ist: „Er lege,“ läßt Posa dem Prinzen sagen,

„Die erste Hand an diesen rohen Stein;
Ob er vollende oder unterliege.
Ihm einerlei! Er lege Hand an. Wenn
Jahrhunderte dahingeflohen, wird
Die Vorsicht einen Fürstensohn, wie er,
Auf einem Thron, wie seiner, wiederholen

Und ihren neuen Liebling mit derselben
Begeisterung entzünden."

Des endlichen Sieges aber sind sie sich ganz sicher. Es müssen einst sanftere Jahrhunderte Philipps Zeiten verdrängen:

„Die bringen mildre Sitten. Bürgerglück
Wird dann versöhnt mit Fürstengröße wandeln,
Der karge Staat mit seinen Kindern geizen,
Und die Notwendigkeit wird menschlich sein."

Dies ist das Streben, das sie beherrscht, und hierin oder nirgends liegt die Einheit der Tragödie. Sie haben demnach gegen die Mächte anzukämpfen, die solchem Streben feindlich sind. Alba und Domingo sind die geschworenen Feinde jeder freieren Regung in Staat und Glauben, darum ist der Kampf gegen sie ein wichtiger Bestandteil des Stückes. Aber weitaus der gefährlichste Gegner dieses ihres idealen Strebens, das weitaus schwerste Hemmnis darin ist die Liebe in Karlos Brust; sie macht ihn untauglich zum Verfechter von Freiheit und Recht, sie bewirkt, daß die letzte Hoffnung jener edlen Lande dahinstürzt. Darum ist der Kampf gegen diese Liebe der allerwichtigste Bestandteil des Dramas; sie ist im Beginne des Stückes die unumschränkte Beherrscherin von Karlos Seele, sie ist das Ziel seines Strebens, welches er zwar als verbrecherisch selbst verabscheut, aber doch mit der ganzen Leidenschaft seines erregten Wesens erfaßt. Hierin ist Posa sein Gegenspieler, unterstützt von der Königin: durch ihre Seelengröße gelingt es im ersten Akte, den Gegner mit Erfolg niederzuwerfen. Freilich lebt er von neuem auf, aber Posa fährt fort, mit allen Mitteln auf das Gemüt des Prinzen einzuwirken, und am Schluß der Tragödie ist der Sieg über diesen gefährlichsten Gegner völlig gelungen. Posas Tod hat in vollkommenster Weise den beabsichtigten erhebenden Einfluß auf Karlos, so daß er einsieht, daß es ein höheres und wünschenswerteres Gut gebe als den Besitz der Geliebten; dies aber ist eben kein anderes Glück, als was die Königin im ersten Akte im Auge hatte, als sie sagte: „Bringen Sie Ihre Liebe Ihren künftigen Reichen, und fühlen Sie statt

Dolchen des Gewissens die Wollust Gott zu sein.“ Darum will er jetzt eilen, „sein bedrängtes Volk zu retten von Tyrannenhand.“ Dies Ziel der Verwirklichung eines freien menschlichen Staates beherrscht demnach das ganze Tun der drei verbündeten Personen, unter denen der Marquis als der Vorkämpfer erscheint. In der Mitte des Stückes glaubt dieser plötzlich einen neuen und unvergleichlich wichtigen Bundesgenossen gefunden zu haben, den König selbst. Daher sehen wir, wie auf dieser neuen Grundlage, sozusagen auf einer ganz veränderten Operationsbasis, auch seine Kampfesweise sich völlig ändert.

So geht alles, was von dieser Partei getan und geplant wird, deutlich aus dem Streben nach dem bezeichneten Ziele hervor; und ebenso klar steht alles, was die Gegenpartei tut, damit im Zusammenhange. Zunächst Alba und Domingo. Sie hassen den Prinzen, weil sie wissen, daß, wenn er zur Macht kommt, es für immer mit ihnen aus ist; indem sie also seinen Sturz betreiben, kämpfen sie für ihr eigenes Leben und zugleich mit vollem Bewußtsein gegen die Bestrebungen freier menschlicher Entwicklung, die Karlos erfüllen. Die Liebe zwischen Karlos und Elisabeth erscheint auch auf dieser Seite im dramatischen Sinne als ein Mittel, das sich dem Hauptziele unterordnet. Warum sie diese Liebe mit so andauerndem Bemühen und so heftigem Eifer aufdecken wollen, ist klar genug: war diese Leidenschaft für Karlos ein Hemmnis auf dem Wege zu seinem Ziele, so ist sie den beiden heimtückischen Gegnern eine erwünschte Handhabe zum Sturze des Prinzen, und dies ist selbstverständlich der alleinige Grund ihres Eifers. Möchten doch Königin und Infant in dem sträflichsten Umgange stehen, was würden denn Alba und Domingo sich darum grämen, wenn sie nicht hierdurch ihren auf politischem Boden erwachsenen tödlichen Haß befriedigen und so ihren Gegner völlig beseitigen zu können hofften? Die Prinzessin Eboli wird nur als eine Hilfstruppe herzugerufen. Auch hier also steht alles mit dem Ziele in Verbindung. Nur vom Könige habe ich noch nicht gesprochen; dieser nimmt insofern eine besondere Stellung ein, als er zwar

seiner ganzen Gesinnung nach der Partei Alba-Domingo angehört, doch aber von der andern Seite als jemand betrachtet wird, der möglicherweise noch gewonnen werden kann. Daher werden im Laufe des Stückes verschiedene Angriffe auf ihn gemacht, nicht um ihn zu beseitigen, sondern sozusagen Eroberungsversuche, um gleichsam diesen wichtigsten Platz zu gewinnen und von da aus den ganzen Kampf siegreich zu endigen; zuerst im zweiten Akte seitens des Prinzen, von der Königin im vierten Akte, beides, wenn auch nur mit geringem Erfolge, so doch nicht ganz ohne Wirkung: dazwischen von seiten des Marquis mit glänzendem Erfolge, so daß es eine Zeitlang scheint, als ob der Sieg wirklich errungen wäre.

Alles demnach, was in dem Drama geschieht, steht zu dem Hauptziele in deutlich erkennbarem Zusammenhang; und diese Einheit ist dadurch hergestellt worden, daß der Dichter das Verhältnis zwischen Karlos und der Königin dramatisch in den Dienst der politischen Idee gestellt hat. Ja, noch mehr: der Kampf gegen diese Liebe ist nicht bloß in dem angegebenen Sinne ein notwendiger Bestandteil des Stückes, Schiller hat vielmehr die Verknüpfung noch innerlicher und tiefer gemacht. Sein Zweck ist, uns einen Fürstensohn vorzuführen, der geeignet sein soll, jenes Ideal eines staatlichen Zustandes der Verwirklichung möglichst nahe zu führen. Diesen Charakter aber will er uns nicht als einen fertigen vorführen, etwa wie Marquis Posa von Anfang an als vollendet vor uns steht, sondern wir sollen ihn sich bilden und entwickeln sehen. Daß dies dramatisch wirksamer und überzeugender war, leuchtet sofort ein; Schiller selbst in den „Briefen über Don Karlos“ bemerkt darüber (Brief 9), daß der Jüngling, dem man „diese außerordentliche Wirkung“ soll zutrauen können, „zuvor Begierden bemeistert haben mußte.“ „Dann nur,“ sagt er, „wenn wir ihn glücklich mit einem innerlichen Feind haben ringen sehen, können wir ihm den Sieg über die äußerlichen Hindernisse zusagen, die sich ihm auf seiner kühnen Bahn entgegenwerfen werden.“ Darum habe er diesen Charakter zwar mit den edelsten Anlagen, mit Begeisterung und

uneigennütziger Großmut ausgestattet, ihm helle und schöne Blicke des Geistes geliehen, aber ihm auch zugleich soviel Heftigkeit und unstäte Hitze gegeben, daß man empfinden solle, wie zwar der große Mann in ihm schlummere, aber sein feuriges Blut ihm noch nicht erlaube, es jetzt schon wirklich zu sein. Die Entwicklung dieses Jünglings zum Manne, davon handle das Stück. „Ein mehr vollendeter Charakter des Prinzen," fügt er schlagend richtig hinzu, „hätte mich des ganzen Stückes überhoben." Somit ist die Liebe des Prinzen nicht nur ein notwendig zu bekämpfendes Hindernis auf dem Wege zum Ziele der Handlung, sondern sie bildet zugleich eine unumgängliche Entwicklungsstufe in seinem Charakter.

So sind die beiden Handlungen aufs engste verknüpft: als am Ende des ersten Aktes die Liebe überwunden scheint, tritt sofort das politische Ziel in volle Wirksamkeit; als die beabsichtigte Erreichung desselben in der Audienzszene II 2 scheitert, flammt auch gleich die Leidenschaft wieder empor. Sie wird zwar durch Posas Worte (II 15) zurückgedrängt, aber sie glimmt doch in Karlos Herzen so stark weiter, daß ein volles, begeistertes Eintreten für Flanderns Recht und Freiheit ihm unmöglich ist. Erst durch Posas Opfertod wird die Flamme endgiltig gelöscht, und nun ist das andere Ziel allein in seinem Herzen herrschend. Held des Liebesdramas ist Karlos, seine Gegenspieler Posa und die Königin; Held des politischen Dramas sind Karlos und Posa, Gegenspieler der König nebst Alba und Domingo. In der ersten Handlung führt anfangs das Gegenspiel und tut den siegreichen Schlag gegen Karlos' Liebe. Diese selbe Handlung aber ist gleichzeitig der erste wirksame Vorstoß, den Posa als Vertreter des politischen Dramas zu diesem Ziele hin macht. Dieser Vorstoß wird vom König zurückgeschlagen, der dadurch zugleich, ohne es zu wissen, der Leidenschaft des Prinzen aufs neue den Boden bereitet. Darum faßt jetzt der Marquis einen neuen Plan ins Auge, wiederum um beide Ziele zu erreichen, Karlos' Liebe zu bezwingen und dadurch Flanderns Befreiung zu ermöglichen. Aber ehe dieser neue Plan noch reif ist, greift nun

das Gegenspiel der politischen Handlung ein: Alba und Domingo benutzen das Verhältnis des Prinzen zur Königin, um diese beiden beim Könige zu verleumden und dadurch zu stürzen. Sie vereiteln aber durch blinde Übertreibung ihren eigenen Erfolg, und als der König, um sich vor ihnen zu schützen, sich an den Marquis wendet und ihm volles Vertrauen schenkt, vereinigt Posa auf einige Zeit alle Fäden der Handlung in seiner Hand. Wie immer geht er auch jetzt darauf aus, beide Ziele zu erreichen: indem er dem Könige den Verdacht gegen Sohn und Gattin benimmt, will er ihn freieren Anschauungen zugänglich machen und so der großen Sache der Freiheit erst recht wirksam dienen. Beides ist fast gelungen, als seine vorschnelle Unvorsichtigkeit und Karlos' Argwohn alles zerstört und die Katastrophe der Tragödie herbeiführt.

Wenn sich so in bezug auf das Ziel der Handlung durch die künstlerische Unterordnung der einen Handlung unter die andere klar und bestimmt eine Einheit ergab, so fragt es sich weiter, welchen Punkt wir für das tragische Ziel zu erkennen haben. Eine gewisse Schwierigkeit liegt eben darin, daß wir zwei Helden haben; ließ sich auch ein Handlungsziel als beiden gemeinsam und somit für das Ganze maßgebend nachweisen, so braucht doch nicht für beider Schicksal der tragische Wendepunkt an derselben Stelle zu liegen. In Kabale und Liebe haben wir zwar ebenfalls zwei Helden, aber das Liebespaar ist natürlicherweise untrennbar verbunden und daher ihr Schicksal notwendig das gleiche; dagegen hier war es nicht gerade ausgeschlossen, daß z. B. Posa unterginge, während Karlos gerettet würde. Fassen wir nun daraufhin zuerst das Liebesdrama ins Auge, so zeigt sich, daß hier die Bestandteile des Tragischen eigentlich gar nicht vorhanden sind: ein Jüngling strebt nach einer verbrecherischen Liebe, wird aber endlich zur Selbstüberwindung und Entsagung gebracht; hier war ein tödlicher Ausgang an sich nicht notwendig, es konnte ein Entsagungsdrama wie der Tasso werden. Die Schranke hat sich als unübersteiglich gezeigt, aber das Streben

des Helden ist mit seinem Wesen nicht so unveräußerlich verknüpft, daß ein Aufgeben unbedingt das Zerstören seiner Persönlichkeit in sich schließen müßte; der tiefe Schmerz könnte auch in einer starken, hingebenden, erfolgreichen Lebensarbeit überwunden werden. Derjenige Punkt in dieser Handlung, der ein solches Ende ermöglicht, d. h. der die anfangs schwache Seele des Helden zu solcher Kraft sittlichen Entschlusses erhebt, ist Posas Opfertod; dieser ist also für das Liebesdrama der wichtigste Entscheidungspunkt.

Dagegen der Verlauf des politischen Dramas ist in vollem Sinne tragisch. Von einem Aufgeben dieses ihres Strebens kann weder bei Karlos noch bei Posa die Rede sein; beide würden dadurch unbedingt aufhören, sie selbst zu sein. Die Schranke ist hier die historisch gegebene Macht und Persönlichkeit des Königs; gegen diese wird, wie oben ausgeführt, von allen drei Vertretern der freien Richtung angekämpft, und Posa steht auf dem Punkte den Sieg zu erringen; es gewinnt den Anschein, als könnte die Schranke schwinden und das Streben der Freunde gekrönt werden. Aber der Erfolg zeigt, daß dies ein Irrtum war, daß die Schranke noch in voller Schroffheit besteht und zum Schluß unüberwindlicher denn je ist. Es fragt sich also, an welchem Punkte des Stückes das Scheitern dieses Zieles und somit der tragische Ausgang entschieden ist. Es muß diejenige Stelle sein, durch die der Versuch, den König zu gewinnen, der den Gipfelpunkt der politischen Handlung bildet, endgiltig vereitelt wird; es ist dies augenscheinlich wiederum Posas Opfertod, wodurch Philipps Vertrauen in Haß und Wut umschlägt. Also dieselbe Stelle des Stückes, sehen wir, bildet für beide Handlungen den wichtigsten Wendepunkt, und gerade darin zeigt sich die ungemeine Kunst der Handlungsführung. Der dramatische Bau ist in dieser Hinsicht wahrhaft bewunderungswürdig: zwei höchst verschiedenartige Handlungen, jede für sich großartig und von tief erschütternder Wirkung, sind nicht etwa äußerlich aneinandergefügt, so daß wir bald die eine bald die andere vor uns sähen, sondern sie sind so innerlich miteinander verwoben,

daß überall beide unsere Phantasie und unser Empfinden beschäftigen, nur daß eine von ihnen immer die Hauptfarbe des Bildes abgiebt. Dabei erhält das Liebesdrama durch die politische Tragödie eine höhere, über das bloß Persönliche sich erhebende Bedeutung und Würde, und dem politischen Drama wird wieder durch jenes eine Wärme und ein persönliches Interesse geliehen, ohne welches es für eine Tragödie nicht brauchbar war. Am tiefsten und innerlichsten aber ist die Verschmelzung eben an diesem wichtigsten Wendepunkt beider Dramen, da durch dasselbe Ereignis, Posas Tod, für das Liebesdrama die Erhebung zur Überwindung der Leidenschaft und zugleich für das politische Drama der Niedergang zum tödlichen Ende eintritt: die jugendliche Seele des Prinzen wird nach mannigfachem, immer wieder erneutem Aufflackern des wilden, heißen Begehrens zur Entsagung geführt; er bändigt die Leidenschaft in sich und erhält erst dadurch die Kraft, sich dem andern Ziel voll zu widmen. Daß er sich zu dieser „Männergröße" emporzurichten vermag, wird nur durch den ungeheuren Eindruck von Posas Tod erreicht; dieser Tod aber ist seinerseits gerade der tragische Wendepunkt für dasselbe politische Ziel, für das er den Prinzen befähigen soll. Mit anderen Worten: Karlos kann für ein erfolgreiches Streben nach dem politischen Ziele nur reif werden durch einen Vorgang, der das Scheitern dieses Zieles notwendig in sich schließt. Hierdurch wird der außerordentliche Eindruck erhabener Tragik am Schluß des Stückes hervorgerufen. Wir sehen den Prinzen, der bis dahin schwankend und unreif war, plötzlich zum Manne gestählt vor uns, innerlich geläutert und gerüstet für das große Werk seines Lebens; wir empfinden, daß er jetzt wirklich der Schöpfer eines goldnen Alters werden, einen neuen Morgen über diese Reiche heraufführen könnte, und gerade in diesem Augenblicke sehen wir den Tod hinter ihm stehen, der alles dies vernichtet.

Zugleich haben wir den vollen Eindruck, daß der Untergang beider Helden aus ihrer eigenen Handlungsweise hervorgeht; denn das für beide todbringende Ereignis, Posas Opferung,

folgt ebensosehr aus Karlos Verhalten als aus dem des Marquis. Ob es dem Dichter dabei gelungen ist, die Handlungsweise beider in allen Punkten völlig überzeugend zu begründen, ist eine andere Frage, die uns nachher beschäftigen wird; jedenfalls aber wird ihr Charakter und ihr daraus folgendes Tun als die Ursache ihres Untergangs empfunden, d. h. sie graben sich beide selbst ihr Grab. Eine sittliche Schuld haftet bei dem verhängnisvollen Schritt, mit dem sie auf die Bahn des Todes einlenken, weder dem einen noch dem andern an, wenngleich sie keineswegs, wie Hoffmeister sonderbar meinte, „Heilige" sind. Karlos' Liebe ist eine sittliche Verirrung, aber er bezwingt sie ja auch völlig und erhebt sich über diese Schwäche; Posa handelt unklug und voreilig, aber aus dem edelsten Beweggrunde. Also eine Schuld im moralischen Sinne haben sie nicht; wohl aber sind beide *schuld* an ihrem Schicksal, das danach in jedem Sinne als tragisch erscheint.

Nicht minder hat es der Dichter verstanden, neben diesem furchtbaren Schicksal, das seine Helden zermalmt, auch das Gefühl der Erhebung in uns zu erwecken, ohne welches eine wahre Tragödie nicht schließen kann. Einerseits liegt dies schon in den Vorgängen selbst, deren Zeugen wir sind, in der Erhabenheit der sittlichen Natur der beiden Helden, die sich in ihrem letzten Tun ergreifend enthüllt. Daß ein Freund für den Freund in den Tod geht, daß ein leidenschaftlicher Jüngling die verzehrenden Flammen seiner Liebe bändigt, das sind Äußerungen so erhabener sittlicher Selbständigkeit, daß sie, mit dem Feuer dramatischer Darstellung in leibhaftiger Verkörperung vorgeführt, jedes empfindungsfähige Herz hinreißen und erheben müssen. Andrerseits aber kann der Gedanke, daß alle edeln Bestrebungen der beiden Freunde nun zu Grabe sinken und sich wieder die tiefe Nacht des finstern Despotismus über die Welt, die sie befreien wollten, senken wird, zwar dem Schluß einen düstern Charakter geben, wie er eben der Tragödie zukommt; er kann aber nicht die starke Überzeugung von dem Siege der guten Sache ersticken, die das ganze Stück in uns hervorgerufen hat. Zu

laut und mächtig mahnend haben jene Worte des Marquis an unser Ohr geschlagen: „Ob er vollende oder unterliege — ihm einerlei! Er lege Hand an!“ u. s. w. Etwas von jener felsenfesten Siegesgewißheit muß allerdings in das Herz des Zuhörers gedrungen sein, oder der Dichter hätte für ihn vergeblich geschrieben: Recht und Wahrheit können zwar zeitweise verdunkelt, aber niemals völlig unterdrückt werden; sie müssen endlich zum Siege kommen, wäre es auch erst wenn „Jahrhunderte dahin geflohen.“ So gewiß die Sonne morgen wiederkehrt in ihrer Klarheit, „so unausbleiblich kommt der Tag der Wahrheit.“

Diese herrliche ideale Lebensauffassung, die wohl nie einen überzeugteren und beredteren Verkündiger gefunden hat als Schiller, giebt vor allem gerade unserem Stücke von der ersten bis zur letzten Szene sein eigentümliches Gepräge, jenen unvergleichlichen Glanz, der das Ganze überstrahlt und die Gestalten seiner Helden verklärt. Die nachhaltige und tatkräftige Begeisterung, mit der die beiden Freunde ihrem Ziele nachstreben, durchzieht das ganze Drama wie mit Flammenzügen und erfüllt auch den Leser mit der Überzeugung, daß in solcher begeisterten Hingabe eine Kraft liegt, die schließlich allen äußeren Widerständen überlegen ist und die Welt überwindet. „Sagen Sie ihm,“ so läßt der Marquis im Angesichte des Todes seinen Freund mahnen und beschwören,

„Daß er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll dem tötenden Insekte
Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume, daß er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung die Himmelstochter lästert!“

Das sind Siegesklänge des Idealismus, in eine Sprache gefaßt, die nie veralten kann. Wer dieser ganzen Lebensauffassung feindlich oder hämisch gegenübersteht, für den ist freilich das Stück nicht geschrieben, er wird das Beste in ihm nicht würdigen können. Aber anerkennen muß auch ein solcher die

außerordentliche, geniale Kunst des Dichters in der Bewältigung und Gliederung des Stoffes.

Es ist demnach zu behaupten, daß künstlerische Einheit, so wie man diesen Begriff von einem an innerer und äußerer Handlung so überaus reichen Werke nur irgend billigerweise verlangen kann, unserem Stücke innewohnt. Wenn dem so ist, so kann auch die Bemerkung nichts weiter daran ändern, mit der abfällige Beurteilungen des Dramas zu beginnen pflegen, daß es anfänglich mit wesentlich anderem Plane angelegt als später vollendet worden sei.*)

Allerdings hat sich ja die Arbeit am Karlos durch eine Reihe von Jahren hingezogen; die erste Beschäftigung Schillers mit dem Gegenstande fällt in den März 1783 während seines Aufenthalts in Bauerbach; ja schon am 15. Juli 1782 schreibt er an Dalberg, der ihn auf den Stoff hingewiesen hatte, dieser verdiene in der Tat „den Pinsel eines Dramatikers," es sei vielleicht eines von den nächsten Sujets, die er bearbeiten werde. Im Juni 1784, in Mannheim, vertiefte er sich ernstlicher in die Arbeit und es erschien sodann der größere Teil der drei ersten Akte bruchstückweise in der Rheinischen Thalia von 1785 bis 1787. Vollendet und ungefähr in seiner jetzigen Gestalt veröffentlicht wurde es in Dresden 1787.

Kann man hiernach schon von selbst erwarten, daß während dieser langen Zeit der Plan des Dichters nicht durchweg derselbe geblieben sei, so wird dies auch durch die Tatsachen bestätigt. Es sind im wesentlichen drei Perioden zu unterscheiden, die man als die Bauerbacher, die Mannheimer und die Dresdener bezeichnen kann. Aus der Bauerbacher Zeit stammt der früheste Entwurf, der sich unter der Überschrift „Dom Carlos

---

*) Dieser Gedanke zieht sich fast durch alle Besprechungen unseres Stückes. Hoffmeister ging in der Verkennung des künstlerischen Verhältnisses der beiden Handlungen so weit, daß er behauptete, die Liebe des Prinzen zur Königin sei „dem Drama gar nicht wesentlich und nur aus der ersten Anlage mit herübergenommen."

Prinz von Spanien. Trauerspiel“ erhalten hat; wenn man sich auch nach den kurzen Andeutungen kein klares Bild von dem beabsichtigten Gange der Handlung machen kann, so ist doch ersichtlich, daß der politische Ideengehalt hier noch ganz zurücktritt, der Inhalt dreht sich, im Anschluß an St. Real, wesentlich um die Liebe des Prinzen zur Königin, und damit stimmt die geringe Bedeutung, die hier noch dem Marquis Posa beigelegt ist. Dagegen in den Thaliabruchstücken sind Karlos und Posa bereits als Träger der Ideen von Freiheit und Menschenglück gefaßt, die unserem Stücke nunmehr erst sein eigentlich bezeichnendes Gepräge geben; aber diese Ideen sollten sich hier trotzdem als dienendes Glied der übrigen Handlung unterordnen, die jetzt neben der Liebe auch die hingebende Freundschaft als bestimmendes Motiv aufgenommen hatte. Es scheint aber, daß der Dichter bald die Schwierigkeit empfand, unter dieser Voraussetzung eine befriedigende künstlerische Einheit herzustellen, und so finden wir in der Dresdener Periode das umgekehrte Verhältnis: das politische Drama ist zum herrschenden geworden. Die politisch religiösen Freiheitsideen drängten zu immer vollerer Gestaltung und ließen sich, einmal zum Ausdruck kommend, nicht als Beiwerk behandeln. Sie fanden aber, da Karlos durch seine Leidenschaft zeitweise jedem andern Streben entfremdet ist, ihren vollkommensten und bewußtesten Vertreter in Posa, und somit wurde dieser neben Karlos zu einem zweiten Helden des Dramas.*)

Schiller schreibt am 7. Juni 1784 an Dalberg, der Don Karlos werde keineswegs ein politisches Stück, sondern „eigentlich ein Familiengemälde aus einem fürstlichen Hause.“ Der Ausdruck paßt in der Tat auf den Bauerbacher Entwurf, doch wird er immerhin auch zur Beruhigung des etwas ängstlichen

*) Über das Genauere in dieser Entwicklung des Dramas verweise ich auf Ernst Elster „Zur Entstehungsgeschichte des Don Karlos,“ Halle 1889, und auf die Einleitung zu unserem Stück im dritten Bande meiner Schillerausgabe. Ebenda findet man auch einen Abdruck des Bauerbacher Entwurfs.

Intendanten gewählt worden sein, denn wenigstens der Kampf gegen den religiösen Fanatismus war von Anfang an in seinem Plane. „Ich will es mir zur Pflicht machen,“ schrieb er leidenschaftlich am 14. April 1783 an Reinwald, „in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen ... ich will einer Menschenart, die der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen.“ Wenn Schiller später 1786 am Schluß des zweiten Aktes in der Thalia den Ausdruck „Familiengemälde aus einem königlichen Hause“ nochmals braucht, so kann dies kaum ganz ernst gemeint sein, wenigstens nicht in dem Sinne, daß der politische Charakter damit völlig geleugnet werden sollte. Endlich die unmittelbar darauf folgende Szene (II 13, damals der Anfang des 3. Aktes), die ein Jahr später als letztes Bruchstück in der Thalia erschien, schloß nunmehr endgiltig eine solche Bezeichnung aus. Hier tritt die Führerrolle des Marquis scharf und klar hervor.

In der Tat also sind solche Wandlungen während der Entstehung des Stückes eingetreten. Aber weit entfernt, hierin einen Grund gegen die oben entwickelte Auffassung des Dramas, wie es vorliegt, als eines in sich übereinstimmenden Ganzen zu sehen, müssen wir vielmehr dem Dichter nur um so größere Bewunderung zollen, der die Umschmelzung so einsichtig und tiefgehend vollzog, daß trotzdem ein wahrhaft einheitliches Werk daraus hervorging.

Aber Schiller selbst scheint ja jenen Angriffen recht zu geben, wenn er in den Briefen über Don Karlos sagt, es könne ihm wohl begegnet sein, daß er in den ersten Akten andere Erwartungen erregt habe, als er in den letzten erfüllte; er giebt zu, er habe sich zu lange mit dem Stücke getragen (ein Drama solle die Blüte eines einzigen Sommers sein), und so sei es gekommen, daß Karlos in seiner Gunst gefallen sei und der Marquis Posa seinen Platz eingenommen habe, weil der Dichter selbst dem spanischen Prinzen in Jahren zu weit vorausgesprungen sei. Indes dies Zugeständnis hat keineswegs die Bedeutung, daß der Dichter dadurch die Einheit des Werkes preisgeben

wollte; denn der Hauptzweck der Briefe ist vielmehr gerade der Nachweis der vorhandenen Einheit: er ist sich vollständig darüber klar und spricht es so bestimmt wie möglich aus, daß nicht Freundschaft, nicht Liebe, sondern einzig und allein die politische Idee den Mittelpunkt des Ganzen bilde, auf den alle Handlungen des Dramas, fördernd oder hemmend, freundlich oder feindlich losstreben. Auf das überzeugendste entwickelt er im fünften Briefe die Gründe, weshalb trotz dieses Grundgedankens der Marquis in den ersten drittehalb Akten zurücktreten mußte, nämlich weil die Leidenschaft des Prinzen einerseits den Entwürfen des Marquis in Karlos' Herzen selbst die größte Gefahr bereite, andrerseits aber der König erst durch das Erwachen des eifersüchtigen Argwohns zu dem tiefempfundenen Wunsche nach einem Menschen gedrängt, und somit dem Marquis seine ganze weitere Laufbahn geschaffen werde; deshalb mußte die für die Entwicklung des Ganzen so außerordentlich bedeutungsvolle Liebe notwendig in vollster Beleuchtung vorgeführt werden und der Marquis mit seinen Plänen zurückstehen. Übrigens kann man dem Verfasser der Briefe nicht einmal darin recht geben, daß das Interesse, das von da an das herrschende werden sollte, bisher „nur durch Winke von fern angekündigt" worden sei, oder daß man die „verborgenen Motive" des Marquis, die keine anderen seien als Flanderns Befreiung und das künftige Schicksal der Nation, „unter der Hülle seiner Freundschaft bisher bloß geahnt habe." Ich muß hier wieder dem Kritiker Schiller um des Dichters willen bestimmt widersprechen. Der Marquis giebt gleich in den ersten Worten, mit denen er die Bühne betritt, sein innerstes Streben zu erkennen:

„Denn jetzt steh' ich als Roderich nicht hier,
Nicht als des Knaben Karlos Spielgeselle,
Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit
Umarm ich Sie — es sind die flandrischen
Provinzen, die an Ihrem Halse weinen
Und feierlich um Rettung Sie bestürmen. —
Auf Kaiser Karls glorwürd'gem Enkel ruht
Die letzte Hoffnung dieser edlen Lande."

Karlos ruft nach dem Gespräch mit der Königin begeistert aus: „Ich bin entschlossen, Flandern sei gerettet;“ der Marquis wirft ihm bei den Karthäusern vor, daß seine frühere Begeisterung jetzt dahin sei „von einer Leidenschaft, von einem kleinen Eigennutz verschlungen.“

„Dein Herz ist ausgestorben; keine Träne,
Dem ungeheuren Schicksal der Provinzen
Nicht einmal eine Träne mehr!“

Diese beredten, mächtigen Worte, diese voll dahinströmenden Ergüsse eines starken, zielbewußten, politischen Strebens sind doch nicht „Winke“ oder „verborgene Motive,“ die man nur „ahnen“ muß? Und diese Stellen sind es nicht allein, auch die Gegenpartei zeigt, daß sie weiß, um was es sich handelt. Domingo spricht es voll banger Besorgnis aus, daß Prinz Karlos „den rasenden Entwurf hege, Regent zu sein und unsern heiligen Glauben zu entbehren;“ er weiß, daß Karlos mit der Königin eins ist, und daß „in beider Brust das Gift der Neuerer schleicht.“ „Der kühne Riesengeist,“ sagt er, „wird unsrer Staatskunst Linien durchreißen.“ Somit ist wohl klar, daß bei einem aufmerksamen Leser nicht wesentlich andere Erwartungen in den ersten Akten hervorgerufen werden können, als sich nachher erfüllen. Nur das eine ist zuzugeben, daß die Person des Prinzen im dritten und vierten Akte gegen die des Marquis zurücktritt. Aber trotzdem hatte der Dichter recht, durch den Titel des Stückes als Haupthelden Karlos zu bezeichnen; denn wenn dieser auch nicht der Handlungsführende ist, wenigstens nicht in erster Linie (was er mit Maria Stuart, König Lear, Elektra u. a. gemein hat), so steht doch sein Schicksal im Mittelpunkte aller Bestrebungen des Dramas, und zwar in den beiden Handlungen, aus denen sich dies zusammensetzt. Selbst die Szene III 10, in der das politische Drama seinen Höhepunkt hat, ist davon nicht ausgenommen: ihre Veranlassung wie ihr Ergebnis stehen in engster Beziehung zu Karlos selbst.

3. Verknüpfung der Handlung.

Aber indem ich auf diese Weise die Einheit des Werkes bestimmt behaupte, ist allerdings noch keineswegs bewiesen, daß auch der Zusammenhang der Begebenheiten durchweg genügend begründet sei. Es könnten ganz wohl alle vorhandenen Szenen sich dem Ziele des Ganzen unterordnen, und trotzdem die ursächliche Verknüpfung der einzelnen Handlungen, sozusagen die Gelenke, wodurch sie zusammenhängen, sich als nicht ausreichend fest gefügt erweisen. Daß es in dieser Beziehung mit unserem Stücke sehr übel bestellt sei, hat besonders scharf Hoffmeister behauptet, gewiß ein gründlicher Kenner und dabei ein begeisterter Verehrer des Dichters. Er sagt I, S. 310: „Die Handlung fließt nicht klar und stetig ihrem Ziele zu. Es sind Rätsel in derselben, welche kein Kommentar auflösen wird. Die herrlichen affektvollen Szenen liegen, wie einzelne leuchtende Gruppen, durch dunkele Zwischenräume geschieden, auseinander, und man kann den Weg nicht immer angeben, auf dem man von einer dieser Oasen zur andern gelangt. Mit großer Anstrengung und mittelst künstlicher Hebel wird die Handlung über diese dürren Strecken von einer interessanten Situation zur andern gehoben." Daß solche Beurteilung ungerecht ist, und einen fast unbegreiflichen Mangel an Verständnis des großen Werkes beweist, hat hoffentlich schon die oben gegebene Darlegung des Ganges der Handlung zur Genüge gezeigt. — Trotzdem sind aber Schwierigkeiten in der Motivierung vorhanden, an denen auch von anderen Beurteilern Anstoß genommen wird. Vornehmlich sind es drei Punkte in dem Zusammenhange der Handlung, die zu Bedenken Anlaß gegeben haben: das plötzliche Vertrauen des Königs zum Marquis, das Schweigen Posas dem Prinzen gegenüber und endlich seine Aufopferung.

Was die Szene III 10 zwischen König und Marquis betrifft, so habe ich vorher darauf hingewiesen, mit welcher psychologischen Wahrheit die Stimmung des Königs, die ihre Voraussetzung bildet, vom Dichter gezeichnet ist; daß dies einer der

tiefsten und ergreifendsten Züge des Dramas ist, hat man sonst auch kaum verkannt. Um so auffallender und geradezu unverständlich erscheint daher hier Hoffmeisters Kritik. Er bezeichnet Philipps tief aufstöhnendes, aus geängsteter Seele sich losringendes Gebet: „Jetzt gieb mir einen Menschen, gute Vorsicht!“ als eine „unnötige Bitte,“ denn Philipp habe ja einen solchen treuen und redlichen Diener, der ihm die Wahrheit gesagt haben würde, bereits an seinem Hofe gehabt und sehr wohl gekannt, nämlich den Grafen Lerma, „und was ein verständiger Mann in der Nähe hat und sicher besitzt, sucht er doch nicht in der Ferne und beim blinden Ungefähr.“ Welch eine Auffassung, als ob Lerma, diese treue und schlichte Natur, der freilich „lügen nie gelernt hat,“ irgendwie der Mann hätte sein können, von dem Philipp spricht, „der seltne Mann mit offnem, reinem Herzen, mit hellem Geist und unbefangnen Augen,“ als ob es dazu nicht eben eines ganz anders gearteten Mannes bedurft hätte, der dem Könige von vornherein als ein überlegener Geist, als ein durchdringender Menschenkenner erschienen wäre, dem er sein eigenes Urteil willig unterordnen könnte. Kurz, dies heißt ja doch den klaren Sinn des Dichters in der beschränktesten Weise mißverstehen.

Daß die Szene selbst keine leichte Aufgabe für den Dichter war, ist gewiß. Schiller macht im ersten Briefe die Bemerkung, der Plan des Stückes habe erfordert, daß Marquis Posa das uneingeschränkteste Vertrauen Philipps davontrage, aber zu dieser außerordentlichen Wirkung habe die Ökonomie des Stückes ihm nur eine einzige Szene erlaubt. Er bezeichnet damit aufs klarste die Schwierigkeit, aber wir können bestimmt hinzufügen, daß es ihm gelungen ist, sie zu lösen. Vor allem achte man auf die außerordentliche Kunst, mit der er den Gang des Gespräches lenkt. Posa hat sich vorgenommen, eine Feuerflocke Wahrheit in des Königs Seele zu werfen; vor allem mußte der Dichter dafür sorgen, daß dies Vorhaben nicht als Zudringlichkeit erscheine, wodurch die Möglichkeit, daß der König ihn anhöre, sofort ausgeschlossen gewesen wäre. So fällt er also nicht etwa

plump, wie ein eitler Demagog, mit der Tür ins Haus oder bricht die Gelegenheit vom Zaun; er ist nicht so ein grober Gesell, der einem widerwilligen Monarchen ohne Anlaß und Aufforderung seine Wahrheit ins Gesicht schreit, die jener nicht hören will. Nein, zurückhaltend, voll Ehrfurcht vor der Majestät tritt er ihm entgegen, stets in den feinen Formen höfischer, weltmännischer Sitte. Auf die Frage, warum er aus dem königlichen Dienst getreten, weicht er mehrmals bescheiden aus, und erst als der König entschieden in ihn dringt, spricht er das Wort aus, das die Bahn zu dem weiteren Gespräch eröffnet: „Ich kann nicht Fürstendiener sein."

Höchst naturwahr ist es dann, daß in den nun folgenden Erörterungen dasjenige, was zuerst einen wirklich tiefen Eindruck auf den König macht, derselbe Ton ist, den selbst Karlos nicht ganz ohne Erfolg gegen ihn anschlug, die Worte, die ihm seine tiefe Vereinsamung auf dem Thron vergegenwärtigen. Schon wie er ihm die Höflinge schildert, deren Unnatur und innere Hohlheit Philipp eben so schmerzlich empfunden hat, fühlt jener stark die Wahrheit seiner Worte; als er ihm dann aber die Folgen dieses „bereuenswerten Tausches," dieser „unseligen Verdrehung der Natur" vorhält und mit den Worten schließt: „Da Sie den Menschen zu Ihrem Saitenspiel herunterstürzten, wer teilt mit Ihnen Harmonie?" da kann sich der König nicht enthalten einzugestehen: „Bei Gott, er greift in meine Seele." Doch selbst jetzt, obwohl Posa sich der siegreichen Kraft seiner Worte bewußt geworden sein muß, ist er noch durchaus nicht gesonnen, ihm rückhaltlos seine Ideen zu enthüllen; er bittet vielmehr, ihn zu entlassen, da sein Gegenstand ihn dahinreiße. Es bedarf der zweimaligen ausdrücklichen Aufforderung des Königs: „Redet aus!" „Vollendet! ihr hattet mir noch mehr zu sagen," bis er endlich mit den Worten „Jüngst kam ich an von Flandern und Brabant" das Eis bricht und nun wirklich die innersten Gedanken seines Herzens ausspricht.

So können wir es wohl begreiflich finden, daß dieser ungewöhnliche Mann, der „vor seinem Herrn gestanden und nichts

für sich selbst erbeten" hat, persönlich einen so tiefen Eindruck auf Philipp macht, daß er fühlt, wie sich ihm sein Herz öffnet, und daß er sich auch gegen das Feuer und die Überzeugungskraft dieser Weltanschauung nicht ganz wehren kann, wenngleich er zunächst nur soviel zugesteht, daß das „Gift" der Neuerung „in gutartigen Naturen zu etwas Besserm sich veredeln" könne. Endlich muß man sich natürlich den Marquis als eine mächtige, sichere, überlegene Persönlichkeit vorstellen. Vielleicht in keiner Szene kommt soviel auf die wirklich ausreichende schauspielerische Darstellung an wie hier. Ein Schauspieler, der hier nicht wirklich überzeugt, der uns nicht jenen höchsten Grad der Illusion, die tiefe innere Überzeugung aufzwingt, daß alles dies seine eigenen, eben aus seinem Kopfe in mächtiger Seelenbewegung geborenen Gedanken sind, ein Schauspieler, der hier deklamiert, macht freilich die Szene zum traurigen Theaterstreich und vernichtet nicht weniger als das Stück. Wenn dies aber gelingt, so ist kein unwahrscheinliches oder unnatürliches Wort in dem Auftritt, und die Wirkung muß überwältigend sein.*)

Daß also Posa das Vertrauen des Königs gewinnt, werden wir als genügend motiviert anerkennen. Aber warum verschweigt er diese veränderte Lage der Dinge dem Prinzen? Da sein Schweigen ihm und dem Freunde verhängnisvoll wird, so ist eine überzeugende Begründung dramatisch doppelt geboten. Schiller selbst in den Briefen geht zur Erklärung dieses viel angegriffenen Punktes von dem Gedanken aus, daß in Posas Herzen die Freundschaft dem Streben nach Verwirklichung seiner politischen

*) Hoffmeisters Ausstellungen, wenn sie auch unbegründet sind, zeigen doch immer das Bestreben, durch sorgfältiges Eingehen dem Dichter gerecht zu werden. Dagegen ganz unbelehrend, weil ganz inhaltlos, sind Vorwürfe so allgemeiner Art wie der von Hettner, Geschichte der deutschen Literatur III, S. 383: „Gerade die berühmteste und gehaltvollste Szene, das Zwiegespräch zwischen König Philipp und Marquis Posa wird von dem Vorwurf am schwersten getroffen," daß sie „mit allen Gesetzen der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit in den schreiendsten Widerspruch tritt." Was für Ausdrücke! Und dabei nicht ein Wort des Nachweises.

Pläne untergeordnet sei. So richtig dies an sich ist, so falsch ist doch der Gegensatz, in den er diese beiden Beweggründe stellt. Das Unhaltbare der Entgegensetzung tritt bereits bei dem Gebrauch hervor, den Schiller davon in der Besprechung der Handlungsweise des Marquis in den ersten Akten macht. Es wird zur Deutlichkeit in der Beurteilung der vorliegenden Frage beitragen, wenn ich dies hier kurz einfüge. Er sagt z. B. im dritten Briefe, Posas Plan, Karl solle auch gegen Philipps Willen nach Flandern gehen, sei zwar für den Marquis als Weltbürger begreiflich, Karlos' Freund dagegen würde nie so verwegen mit dem guten Namen und selbst dem Leben seines Freundes haben spielen können; es zeige sich hier wie überall die „wagende Kühnheit“ eines „heroischen Zweckes.“ Freundschaft dagegen sei „oft verzagt und immer besorglich;“ nirgends sehe man im Marquis „eine Spur dieser ängstlichen Pflege eines isolierten Geschöpfes, dieser alles ausschließenden Neigung, worin doch der eigentümliche Charakter der Freundschaft bestehe.“ Aber dies ist doch eine sehr anfechtbare Auffassung der Freundschaft, daß sie verzagt und ängstlich sein soll, eine Auffassung, die jedenfalls der Marquis nicht teilt, wenn er im ersten Akt von der Zeit, wo Karlos König sein wird, zu diesem sagt: „Die Freundschaft ist wahr und kühn, die kranke Majestät hält ihren fürchterlichen Strahl nicht aus.“ Doch selbst abgesehen von dem Begriff der Freundschaft, kann denn der aufrichtigste, mitfühlendste Freund des Prinzen hier anders, besser, freundschaftlicher handeln, als es Posa tut? Giebt es für das wahre Wohl des Prinzen etwas Zweckmäßigeres, als daß er lieber heute als morgen Madrid verlasse, um durch große Unternehmungen die verzehrende Leidenschaft seines Herzens überwinden zu lernen? Daß dieser Plan gleichzeitig auch den freiheitlichen Ideen dient, die ihn beherrschen, ist ganz selbstverständlich, da er diesem Gedanken eben alles unterordnet, tut aber seiner Freundschaft keinerlei Eintrag; daß er dabei selbst vor „Rebellion,“ wenn es nötig ist, nicht zurückschreckt, entspricht seinem politischen Charakter durchaus; tut es doch auch die Königin nicht, die doch

gewiß Karlos liebt. Schiller selbst giebt im vierten Briefe zu: „Daß er das Menschengeschlecht mehr liebt als Karlos, tut seiner Freundschaft für ihn keinen Eintrag." Sehr richtig, aber man weiß nun in der Tat nicht, was die vorher gegebene Entgegensetzung für eine Bedeutung haben soll.

Ebenso spielt dieser Gegensatz von Freund und Weltbürger nun auch eine Rolle bei Schillers Begründung von Posas Stillschweigen im vierten Akte (Brief 6 und 7). Er schweigt, das ist sein Gedanke, weil er fühlt, daß die idealen politischen Entwürfe „das eigentliche Band ihrer Freundschaft" seien, und daß er daher diese Freundschaft in dem Augenblicke gebrochen habe, wo er jene Ideen beim Könige profanierte." „Das Feuer und die Freimütigkeit, womit er seine Lieblingsgefühle, die bis jetzt zwischen Karlos und ihm Geheimnisse waren, dem Könige vortrug, und der Wahn, daß dieser sie verstehen, ja gar in Erfüllung bringen könnte, war eine offenbare Untreue, deren er sich gegen seinen Freund Karlos schuldig machte. Posa der Weltbürger durfte so handeln, und ihm allein kann es vergeben werden; an dem Busenfreunde Karls wäre es ebenso verdammlich, als es unbegreiflich sein würde." „Ihm gestehen, was zwischen ihm und dem Könige vorgegangen war, mußte in seinen Gedanken ebensoviel heißen, als ihm ankündigen, daß es eine Zeit gegeben, wo er ihm nichts mehr war."

Man kann diese ganze Erörterung Schillers in keiner Weise gelten lassen, und ich muß auch hier den Dichter gegen das schwere Unrecht verteidigen, das ihm der Kritiker antut. Es ist ein seltsames Ding mit diesen Briefen über Don Karlos; so treffend und überzeugend die einheitliche Idee des Ganzen dargestellt ist, daneben findet sich eine ganze Anzahl befremdlicher Auffassungen, die mit dem natürlichen Verständnis der Dichtung entschieden im Widerspruch stehen, und dabei nicht etwa mit jener Gesamtauffassung notwendig zusammenhängen. So auch hier. Denn Karlos war doch dadurch, daß es dem Marquis gelang, den König ihren gemeinsamen Ideen zugänglicher zu machen, sicherlich nicht geschädigt; wurden denn diese Ideen da-

durch ihm geraubt oder entwendet, wie ein äußeres Besitztum, das nicht zweien zugleich gehören kann? Ja, selbst wenn dem Marquis das Unglaubliche gelungen wäre, Philipp ganz zu gewinnen, wenn es wirklich eingetreten wäre, daß er durch ihn „einen neuen Morgen über diese Reiche“ heraufgeführt hätte, daß Philipp nunmehr geworden wäre, was Karlos einst zu werden hoffte, „der Schöpfer eines neuen goldnen Alters in Spanien,“ wäre das wirklich Untreue an Karlos gewesen? Wahrhaftig, man müßte eine sehr niedrige Auffassung von Freundschaft und ein sehr geringes Zutrauen zu der veredelnden, den kleinen Eigennutz überwindenden Macht großer Ideen haben, wenn man dies zugeben wollte. Ja, wäre nicht vielmehr, falls jenes Wunder gelang, darin zugleich die höchste Wahrscheinlichkeit einer wahren, dauernden Aussöhnung zwischen Vater und Sohn gegeben gewesen? Also selbst in dieser Beziehung war Posas Versuch, den König zu gewinnen, auch für den aufrichtigsten Herzensfreund Karls eine durchaus zweckmäßige und einsichtige Handlungsweise.

Es ist demnach gar nicht daran zu denken, daß Posa, wie Schiller in den Briefen uns glauben machen will, aus Schuldbewußtsein gebrochener Freundestreue geschwiegen habe, weil er sich bewußt gewesen sei, „daß es Augenblicke gegeben habe, in denen er mit sich zu Rate ging, ob er seinen Freund nicht geradezu aufopfern solle.“ Im Stücke selbst findet sich nirgends die leiseste Andeutung einer so verkehrten Auffassung, und äußerst sonderbar ist das Mittel, das der Briefschreiber Schiller ergreift, um sich mit dieser offenbaren Tatsache abzufinden. „Zwar sind die Gründe,“ heißt es im 7. Briefe, „welche Posa sowohl sich selbst (in dem Monolog IV 6) als nachher seinem Freunde (V 3) von dieser Zurückhaltung, der einzigen Quelle aller nachfolgenden Verwirrungen, angiebt, von ganz anderer Art. Aber jedem, der nur wenige Blicke in das Menschenherz getan, wird es einleuchten, daß sich der Marquis mit diesen Gründen, die an sich selbst bei weitem zu schwach sind, um einen so wichtigen Schritt zu motivieren, nur selbst zu hintergehen sucht, weil er

sich die eigentliche Ursache nicht zu gestehen wagt.“ Also daß der Marquis Posa im Monolog sich selbst blauen Dunst vormache, mit einer wahrscheinlicheren Annahme war jene so höchst widersprechende Auffassung nicht zu stützen!

Es ist daher vor allem nötig, die von Posa selbst angegebenen Gründe zu prüfen, ob sie denn wirklich so schwach sind. Er sagt: „Der König glaubte dem Gefäß, dem er sein heiliges Geheimnis übergeben, und Glauben fordert Dankbarkeit.“ Vergegenwärtigen wir uns die Lage. Posa hat sich den Plan ausgedacht, gegen den Schatullendiebstahl der Eboli die Gegenmine spielen zu lassen, daß er dem Könige Karls Brieftasche unter Unterschlagung aller irgend bloßstellenden Papiere vorlegen will. Dieser Plan, zweckmäßig und klug ersonnen, ist doch zunächst ein Betrug. Freilich zu dem reinsten und besten Zwecke, denn die Überzeugung, die er dadurch dem Könige beibringen will, ist keine Täuschung, sondern lautere Wahrheit, die Überzeugung von der makellosen Reinheit des Verhältnisses zwischen der Königin und Karlos; das Mittel ist nur der argwöhnischen Seele des Königs angepaßt. Aber das ist ihm in dieser Lage wohl leicht nachzuempfinden, daß er diesen Betrug schlechterdings allein tragen muß; er kann unmöglich zum Prinzen sagen: so und so will ich jetzt zum Könige reden, ich will ihm deine Brieftasche zeigen, darum nimm den und den Brief heraus u. dergl. Kurz, er kann ihn nicht ins Geheimnis ziehen. Er kann es um des Prinzen willen nicht, denn dieser würde eine unwürdige Rolle spielen, wenn er wüßte, daß, um seine Unschuld zu beweisen, der König so hintergangen werden müsse; solch ein Betrug, den man meinetwegen mit dem guten Zwecke verteidigen mag, kann nur von einem getragen werden, der sich darüber eben mit seinem Gewissen abzufinden hat, wie es ja Posa der Wahrheit gemäß ausspricht, es gelte nicht, den König zu betrügen, sondern „ihm selbst gedenk' ich diesmal redlicher zu dienen, als er mir aufgetragen hat“ (IV 3). Aber dem Prinzen durch Darlegung des Planes eine moralische Mitverantwortung auferlegen, das wäre niedrig gewesen; auch hätte, falls die Ver-

söhnung erreicht wurde, das Bewußtsein dieser Handlungsweise den Prinzen niederdrücken und ihm die Freude trüben müssen, während er vielmehr glauben sollte, daß Philipp aus eigenem Herzen sich zu einer gerechteren und milderen Auffassung hindurchgearbeitet habe. Aber der Marquis kann es auch um des Königs willen nicht. Philipp hat ihn mit wunderbarem Vertrauen beauftragt, das Herz des Prinzen zu erforschen und ihn zu beaufsichtigen; es muß ihm innerlich widerstreben und ihm als unwürdig erscheinen, nun sofort hinzulaufen und die Karten gemeinsam mit Karlos zu mischen. Dies meint er mit jenen Worten, daß des Königs Glaube Dankbarkeit fordere, und diese Begründung ist nach seinem Charakter wie nach den Umständen keineswegs so schwach, wie Schiller meint, sondern sie ist sehr wohl verständlich und ohne Zweifel der wahre Ausdruck seiner Gesinnung. Freilich kommt für den Marquis als ein weiteres Motiv noch der in seinem ganzen Charakter begründete Trieb hinzu, gern geräuschlos, in stiller Größe, heimlich beglückend wie die Vorsehung zu wirken und zu retten. Er traut es sich zu, die Fäden hier und dort so in der Hand zu behalten, daß kein Unheil geschehen kann. Auch dies spricht sich in dem Monolog aus: „Warum," sagt er, „dem Schlafenden die Wetterwolke zeigen, die über seinem Scheitel hängt?" Er glaubt, diese Wolke so an dem Freunde vorüberführen zu können, „daß, wenn er aufwacht, heller Himmel ist." Darin täuscht er sich, wie er es V 3 eingesteht:

„Doch ich, von falscher Zärtlichkeit bestochen,
Von stolzem Wahn geblendet, ohne dich
Das Wagestück zu enden, unterschlage
Der Freundschaft mein gefährliches Geheimnis."

Daß dies höchst unvorsichtig ist und zum Verderben ausschlägt, zeigt der Erfolg. „Das war die große Übereilung," erkennt er selbst an; er hat Karlos' notwendig erwachendes Mißtrauen nicht in Rechnung gezogen. Er hätte, wenn er dies bedacht hätte und doch dem Könige das Vertrauen wahren wollte, irgend ein Mittel finden müssen, dem Prinzen nur so

viel von der Wahrheit zu sagen, um seinen Argwohn zu unterdrücken. Daß dies an sich möglich gewesen wäre, bestreite ich nicht, und das wird ja wohl auch der Dichter gesehen haben; aber sobald er Posa so nach beiden Seiten hin wohlüberlegt handeln ließ, zerstörte er sich die weitere dramatische Entwicklung, da er eben Karlos' Argwohn zur Einleitung der Katastrophe notwendig brauchte.

Es fragt sich also, nachdem wir den Grund, warum Posa überhaupt schweigen zu müssen glaubt, als zureichend erkannt haben, ob es dem Dichter nun gelungen ist, dies uns auch dramatisch überzeugend vorzuführen; und diese Frage freilich kann man schwerlich mit ja beantworten. Denn da der Marquis in dem Gespräch IV 5 das Mißtrauen des Freundes bereits stark sich regen sieht, so mußte er sich sagen, daß es aufs furchtbarste gesteigert werden mußte, sobald Karlos von irgendwoher etwas Näheres erfuhr. Er sagt selbst V 3 über diese Vorgänge sprechend: „was ich befürchtete, geschieht." Wenn er es aber fürchtete, so mußte er auch ein Mittel finden können, um dem vorzubeugen. Jetzt macht die Art und Weise, wie er sich dem Freunde gegenüber in Geheimnis hüllt, einen unnatürlichen und daher peinlichen Eindruck. Wenn er auf Karlos' berechtigtes Erstaunen, wozu er denn seine Brieftasche haben wolle, antwortet: „Nur auf alle Fälle. Wer kann für Überraschung stehn? Bei mir sucht sie doch niemand. Gieb!" und nachher noch einmal versichert, er „wolle nichts damit angedeutet haben," so übersteigt dies doch wohl die Grenzen des auch nur auf dem Theater zulässigen Grades von Ausweichen und Versteckspielen; im wirklichen Leben ist es ganz undenkbar. Das Schlimmste an der Szene ist der gesucht leichte Ton, mit dem Posa über die Schwierigkeiten hinwegzueilen strebt, und der daher dem Zuschauer erst recht zum Bewußtsein bringt, daß hier etwas nicht in Ordnung ist. Dieser Mangel in der dramatischen Ausführung ist also zuzugeben, und er ist es wohl, der den Lesern und Beurteilern des Stückes, einschließlich den Briefschreiber Schiller, so stark zum Bewußtsein kam, daß sie meinten, eine in

der äußeren Ausführung so wenig überzeugende Handlungsweise sei auch innerlich nicht genügend begründet, und deshalb auf Posas eigene Motivierung gar nicht hörten. Man sieht, daß der Mangel, der hier zuzugeben ist, viel oberflächlicher liegt als meist angenommen wird, und vielleicht durch ein paar geschickte Striche zu beseitigen war: der Marquis mußte irgend einen scheinbaren Grund für die Abforderung der Brieftasche finden und zugleich etwas mehr von seiner Vertrauensstellung zum Könige mitteilen; dabei konnte noch immer verdächtiges Geheimnis genug bleiben, um Karlos nachher durch Lermas Warnung stark aufzuregen. Dies auszuführen ist nicht meine Sache, aber es ist mir gar nicht zweifelhaft, daß Schiller weit größere dramatische Schwierigkeiten siegreich überwunden hat als diese. Denn in der inneren Verknüpfung der Dinge liegt, wie oben nachgewiesen ist, hier kein Widerspruch.

Endlich die Aufopferung des Marquis. Sie ist bedingt durch die Gefangennahme des Prinzen, und diese wieder ist äußerlich vorbereitet durch den Verhaftsbefehl IV 12. Hoffmeister hat zuerst die Frage aufgeworfen, für welchen möglichen Fall sich denn Posa diesen Verhaftsbefehl habe ausstellen lassen, da der dem Könige angegebene Grund nur ein erdichteter sei. Man wird dem Kritiker zustimmen müssen, wenn er auf diese Frage eine genügende Antwort vermißt. Der Marquis hat dem Verdacht des Königs eine Richtung auf etwaige politische Pläne des Prinzen zu geben gewußt, um vorerst einmal den Argwohn gegen die Königin, den er durch Vorzeigung der Brieftasche schon stark erschüttert hat, völlig aus dem Boden zu heben. Es ist hiernach begreiflich, daß der König auf Ausstellung des Verhaftsbefehls eingeht, da der Prinz „Warnungen erhalten“ könne und vielleicht „Verbindungen in Gent mit den Rebellen“ habe. Ebenso begreiflich ist, wozu der Dichter den Verhaftsbefehl braucht. Aber in der Tat schwierig ist es zu sagen, wozu Posa ihn brauchen will. Es bleibt wohl nichts anderes übrig, als anzunehmen, daß ihm die Möglichkeit eines Verlaufs, wie er

nachher wirklich eintritt, vorschwebt, daß also Karlos bei seinem heftigen und leicht erregbaren Gemüte, „vor erdichteten Gefahren zitternd," irgend einen unvorsichtigen, selbstverräterischen Schritt tun könne. Aber freilich ist es dann um so unverständlicher, warum er nicht, wie oben angedeutet, ihn lieber durch ein ernstes, aufrichtiges, vertrauenerweckendes Wort, das noch lange nicht das Vertrauen Philipps preiszugeben brauchte, von solchem Schritte zurückhielt, so daß es des Verhaftbefehls gar nicht bedurft hätte.

Ist die Begründung seiner Handlungsweise schon hier recht mißlich, so wird sie noch bedenklicher bei den folgenden Punkten. Schiller selbst bezeugt im zwölften Briefe, daß die Aufopferung des Marquis vielfach angegriffen worden sei, indem man gemeint habe, daß er sich mutwillig in einen gewaltsamen Tod stürze, den er hätte vermeiden können; besonders auch deshalb, weil das Mittel, durch das er sich in den Tod stürzt, nämlich der Brief an Oranien, ein so ausgeklügeltes und spitzfindiges sei; man könne nicht recht begreifen, wie sich ihm dies so gesuchte Mittel zum Untergange früher als die weit natürlicheren Mittel zur Rettung hätte darbieten können. Er antwortet zunächst auf den letzten Teil dieses Vorwurfes mit dem sehr richtigen, für jedes Drama giltigen Satze, es komme nicht darauf an, wie notwendig, natürlich und nützlich die Auskunft in der Tat war, sondern wie sie demjenigen vorkam, der sie zu ergreifen hatte, und wie leicht oder schwer er darauf verfallen konnte. Er weist alsdann erstens auf die Lage hin, in der sich Posa befindet, indem Schreck, Zweifel, Unwille über sich selbst, Schmerz und Verzweiflung zugleich seine Seele bestürmen und ihn des richtigen Gebrauchs seiner Urteilskraft berauben, und hebt zweitens hervor, daß in solcher Lage bei einem Charakter wie dem seinigen es höchst erklärlich sei, wenn er auf das Mittel zuerst verfalle, welches ihm das heroische, das aufopfernde erscheine, da solche Gedanken in seiner Seele am meisten lebendig seien; ja daß er es gewissermaßen der Gerechtigkeit schuldig zu sein glaube, die Rettung seines Freundes auf seine Unkosten

zu bewirken, weil es seine Unbesonnenheit war, die jenen in diese Gefahr stürzte, zumal ihn noch seit seinen Knabenjahren die damalige großmütige Aufopferung des Prinzen wie eine unbezahlte Schuld mahne.

Zweifellos hat Schiller hierdurch nachgewiesen, daß, wenn es sich um einen Ausweg aus einer drohenden Gefahr handelte, der Entschluß der Aufopferung dem Marquis leicht und natürlich war. Aber die Frage ist von ihm nicht richtig gestellt. Vor allem muß man zusehen, ob denn in der Situation wirklich etwas so unmittelbar Gefahrdrohendes liege, daß eine Erregung dieser Art überhaupt als gerechtfertigt erscheint. Posa tritt ins Zimmer der Eboli in dem Augenblicke, als Karlos dieser den heftigen Wunsch ausgesprochen hat, „zwei Worte mit seiner Mutter zu sprechen," er hört ihn noch sagen: „Führen Sie mich zu ihr!" Zuerst also würde hier offenbar festzustellen sein, was denn eigentlich Karlos gesagt habe. Posa tut zwar an die Prinzessin die Frage: „Was hat er gestanden?" und fügt augenblicklich hinzu: „Glauben Sie ihm nicht!", aber eine Antwort wartet er nicht ab. Man erwidert, er durfte sie nicht abwarten, denn anstatt daß die Prinzessin antwortete, konnte Karlos in seinem Geständnis fortfahren und vielleicht nun erst wirklich Gefahrbringendes sagen; deshalb die sofortige Verhaftung und Abführung des Infanten. Aber war wirklich, um dies zu hindern, die Verhaftung der einzige, der beste Weg? oder überhaupt ein zweckmäßiger Weg? Es ist doch klar, daß ein Schritt, der notwendig so ungeheures Aufsehen nicht nur am Hofe, nein in ganz Madrid und selbst in ganz Europa machen mußte, von einem sonst besonnenen, klaren, einsichtigen Manne nicht getan werden durfte, wenn er nicht für seinen Zweck schlechterdings das einzige Mittel war. Daß er „den richtigen Gebrauch seiner Urteilskraft verloren habe," können wir hier als Grund nicht gelten lassen; denn einen Schritt von so außergewöhnlicher Bedeutung muß der handelnde Held dem Zuschauer durchaus als notwendig oder wenigstens als wahrscheinlich einleuchtend machen, wenn er nicht seine Teilnahme einbüßen soll. Nun aber kennen

wir doch aus dem ganzen Stücke die siegreiche Gewalt, die Posas Persönlichkeit, oft ein einziges Wort von ihm auf Karlos ausübt; wenn er hier rasch an ihn heranträte und ihm im Tone ernster Überzeugung nur eine Silbe zuflüsterte, daß er Aufklärung haben solle, daß keine Gefahr für die Königin sei oder dergleichen, so wäre ja das weiche Herz des Jünglings im Augenblick umgestimmt, und ohne so ungeheures Aufsehen, das nun jede sachgemäße Überlegung des weiteren Handelns sehr erschwert, könnten die Freunde ruhig erwägen, ob wirklich Karls Geständnis an die Eboli so verderblich sein könne, wie es Posa fürchtet.

Aber weiter! Gut, der Prinz ist verhaftet. Ergreift Posa nun wenigstens Mittel, um von der Eboli oder von Karl zu erfahren, was eigentlich geschehen sei? Er stellt wieder die Frage: „Was hat er dir gesagt?“ und wiederholt sie sogar in der bestimmteren Fassung: „Wieviel hast du erfahren?“ Aber auch jetzt wartet er keinerlei Antwort ab, sondern nachdem er einen Augenblick daran gedacht hat, die Prinzessin zu töten, stürmt er fort, um sich aufzuopfern; wir, und ebenso Prinz Karlos, sehen ihn erst wieder, nachdem der Schritt unwiderruflich getan ist. Wir müssen demnach die Frage aufwerfen: birgt das Geständnis des Prinzen an die Eboli wirklich solche Gefahr in sich? Würde Posa, wenn er wüßte, was Karl gesagt hat, handeln wie er es tut? Ich glaube darauf bestimmt mit nein antworten zu müssen. Was der Prinz gesagt hat: „Zwei Worte laß mich mit meiner Mutter sprechen,“ selbst die Leidenschaftlichkeit seines ganzen Auftretens mitgerechnet, fällt in keiner Weise stärker ins Gewicht, wenn es dem Könige hinterbracht wird, als was dieser schon gehört hat. Aber noch mehr: wenn wirklich Karl seine Liebe zur Mutter in unzweideutiger Weise der Eboli gestanden hätte (die übrigens ihrerseits dadurch schwerlich etwas Neues erfahren hätte), so mußte ein Mann wie Posa doch seine Partie noch im mindesten nicht verloren geben. Einmal war es ja gar nicht gewiß, daß die Eboli sofort hinrennen und es dem Könige berichten würde, mindestens mußte es dem

Marquis in seiner jetzigen Stellung ein leichtes sein, sie solange vom König fern zu halten, bis Karlos in vollster Sicherheit war, wenn doch durchaus geflohen werden sollte. Aber angenommen, sie erreichte wirklich schneller das Ohr des Königs: wir wissen ja, und Posa weiß es am besten, wie tiefes Mißtrauen der König jetzt in die Eboli setzt. Es sind wenige Stunden her, daß er im Hinblick auf sie gesagt: „Ich sehe mich in fürchterlichen Händen, ich bin durch ein verruchtes Bubenstück betrogen.“ Und da sollte, wo der Boden so vorbereitet ist, ein Mann wie Posa nicht Mittel und Wege finden, um den etwaigen Einflüsterungen einer Eboli siegreich die Spitze zu bieten? Er, der jetzt ganz allein und ausschließlich das Vertrauen des Königs genießt, dem Philipp, wenn er seine Stimme nur von fern hört, mit dem Ausruf: „Ach, das ist er!“ entgegeneilt und Alba und Domingo kalt entläßt, den er seinen guten Engel nennt, dem er die Hand auf die Schulter gelegt und mit rührendem Tone gesagt hat: „Geht, lieber Marquis, Ruhe meinem Herzen und meinen Nächten Schlaf zurückzubringen.“ Alle diese Dinge müssen dem Marquis selbst, und wenn er noch so erregt ist, unbedingt gegenwärtig sein, so gut sie es dem Zuschauer sind, der Dichter kann sich hier so wenig wie oben auf die Leidenschaftlichkeit des Augenblicks berufen, die ihn verblende und ihm die Gefahr größer erscheinen lasse. Denn ein Versehen dieser Art, das jeder Zuschauer sofort übersieht und sich in gleicher Lage mit Sicherheit zu vermeiden zutraut, muß den Helden um unsere Teilnahme bringen; wir können uns nicht mehr an seine Stelle setzen, die „Substitution“ ist uns unmöglich gemacht. An diesem Punkte also ist die Motivierung der Handlung entschieden mißglückt.

Schiller hat auch wohl gefühlt, daß seine vorher mitgeteilte Rechtfertigung nicht ausreiche, er führt deshalb noch einen zweiten Beweggrund an. Posa stirbt, sagt er, um für sein in des Prinzen Seele niedergelegtes Ideal alles zu tun, was ein Mensch für sein Teuerstes tun kann, um durch sein Beispiel darzutun, wie sehr die Wahrheit es wert sei, daß man für sie in den Tod

gehe, um also den Prinzen immer mehr und mehr in seiner Überzeugung zu befestigen. Aber auch diese Auseinandersetzung ist nicht beweisend. Denn solch ein Tod für die gute Sache, der Tod eines Blutzeugen für die Wahrheit, bedarf doppelt des strengen Nachweises unabweislicher Notwendigkeit; es muß im strengsten Sinne nur der Tod oder das Aufgeben der Überzeugung zur Wahl stehen. Ein Märtyrer, der sich ohne Not zum Kreuzigen drängt, wird mir nicht die Überzeugung von der Wahrheit seiner Sache, sondern von der Schwäche seines Verstandes oder der schwärmerischen Überspanntheit seines Gemütes beibringen. Sehr treffend sagt Lessing im ersten Stück der Dramaturgie von dem Falle, daß ein Märtyrer der Held einer Tragödie ist: „Daß ihm der Dichter ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe: daß er ihn ja in die unumgängliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu tun, durch den er sich der Gefahr blosstellt! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden.“

Der Erfolg freilich auf das Herz des Prinzen ist durchaus der hier von Schiller angegebene. Die großartige Erhebung, von der die Königin selbst gestehen muß: „Ich kann mich nicht empor zu dieser Männergröße wagen, doch fassen und bewundern kann ich sie,“ sie ist wesentlich eine Folge des ungeheuren Eindrucks, den Posas Tod auf ihn macht. Er lernt dadurch einsehen, daß die ernste und entsagende Pflicht zum Wohle der Menschheit ein höheres und wünschenswerteres Gut ist als der Besitz einer leidenschaftlich erstrebten Liebe. Diesen Erfolg zweifle ich nicht an, er ist psychologisch wahr und erschütternd großartig dargestellt; hier ist der Dichter ganz auf seiner Höhe. Um diesen Erfolg war es ihm auch zu tun, aber dieser mußte um so überzeugender wirken, je zwingender der Schritt selbst begründet war, der den Marquis zum Tode führt. Daß dies nicht gelungen ist, wird wohl nach allem Gesagten nicht bestritten werden können. An manchen anderen Stellen, wo er angegriffen

worden ist, habe ich den Dichter verteidigen zu können geglaubt, an dieser allerdings wichtigsten Stelle, die unmittelbar den Eintritt der Katastrophe einleitet, kann ich es nicht.

Neben diesen Hauptpunkten für die Beurteilung der Führung der Handlung in unserem Drama fallen Kleinigkeiten wenig ins Gewicht. Doch sei hier noch kurz eine Ungenauigkeit der Begründung erwähnt, die uns in der Tat deutlich zeigt, daß der Dichter bei der langen Arbeit an seinem Werke und besonders bei der bruchstückweisen Veröffentlichung wohl einmal von seinem Gedächtnisse im Stiche gelassen worden ist. Es sind nämlich zwei Stellen vorhanden, im zweiten und im vierten Akte, deren Motivierung in unvereinbarem Widerspruche steht. Als Karl den Brief der Eboli empfängt, hält er ihn für einen Brief der Königin, was durch seine Worte erklärt wird: „Noch hab' ich nichts von ihrer Hand gelesen“ und „ich kenne ja die Handschrift nicht.“ Andrerseits erfahren wir IV 5, als ihm Posa die Brieftasche abnimmt, daß er im Briefwechsel mit ihr gestanden:

„Gieb mir die Briefe doch noch einmal. Einer
Von ihr ist auch darunter, den sie damals,
Als ich so tödlich krank gelegen, nach
Alkala mir geschrieben. Stets hab' ich
Auf meinem Herzen ihn getragen.“

Diesen Brief hat er doch sicherlich mehr als einmal gelesen und kennt jeden Zug ihrer Handschrift. Diesen Widerspruch hat schon eine Besprechung des Stückes in den Ephemeriden der Literatur und des Theaters 1787 (Braun I, S. 188) hervorgehoben, in welcher es heißt: „Alles dreht sich in der Folge um diese Spindel, und der Verfasser zerbricht sie selbst. Wie konnte das seinen Augen entgehen?“ Wirklich beruht auf Karlos' Irrtum mit der Handschrift die ganze Entwicklung des Stückes: nur weil er irrtümlich glaubt, der Brief komme von der Königin, folgt er; nur dadurch ahnt die Prinzessin seine Liebe zur Königin und wird veranlaßt, die Schatulle zu erbrechen; das ganze Komplott, kurz das ganze Stück hängt demnach von diesem

Irrtum ab, in den Karlos ganz unmöglich geraten konnte. Auch kann man nicht etwa die spätere Stelle einfach streichen. Denn hatte er jenen Brief der Königin nicht, so konnte ihm die Übergabe der Brieftasche niemals solche Angst einflößen, er würde nicht zur Eboli gestürzt sein und die ganze Katastrophe konnte nicht eintreten. Hier hat Hoffmeister vollständig recht, wenn er sagt: „An der Königin Handschrift, die der Prinz einerseits notwendig kennen muß und andrerseits notwendigerweise nicht kennen darf, scheitert streng genommen die ganze Tragödie.“ Trotzdem ist dies natürlich eine Äußerlichkeit, die der Dichter, hätte er sie bemerkt, ohne Zweifel mit wenigen Strichen beseitigt haben würde.

4. Charakterzeichnung.

Auch in dieser Beziehung sind oft schwere Vorwürfe gegen unser Stück erhoben worden. Hoffmeister bezeichnet die Charakterzeichnung im allgemeinen als „sehr schwach,“ Hettner gar als „zerfahren und verworren.“ Treten wir aus dieser Ferne allgemeinen Tadels, der in solcher Form bedeutungslos ist, den einzelnen Gestalten des Dramas etwas näher. Die meisten Bedenken beziehen sich auch hier auf den Marquis Posa, und die eben besprochenen Schwierigkeiten in der Motivierung seiner Handlungsweise, die wenigstens an einigen Stellen sich als unlösbar erwiesen, scheinen bei dieser Figur jenem ungünstigen Urteil teilweise eine gewisse Berechtigung zu geben. Ja, die Schwierigkeiten, die dieser Charakter erweckt, sind damit noch nicht zu Ende. Zwar das ist durchaus abzulehnen, daß man sozusagen seine ganze Existenzberechtigung bestritten hat, da solch ein Charakter im Zeitalter Philipps II. nicht habe vorkommen können. Denn im Grunde will ein solcher Vorwurf wenig sagen. Kein Dichter kann dafür stehen, daß seine Personen gerade nur so denken und sprechen und handeln, wie es in dem geschilderten Zeitalter nachweisbar möglich gewesen wäre. Es liegt auch herzlich wenig daran; denn wir wollen ja vom Dichter

kein geschichtliches oder kulturgeschichtliches Gemälde haben, sondern wir wollen durch menschlich wahr empfundene Charaktere und durch eine von diesen ausgehende wahrscheinliche Handlung ergriffen und erhoben werden. Freilich darf der Dichter nicht etwas völlig Fremdes in die Zeit hineinlegen, denn dadurch würde er die Möglichkeit einer künstlerischen Illusion zerstören, wie wenn er z. B. die Ideen, die uns Marquis Posa vorträgt an den Hof des Priamos oder Romulus verlegen wollte. Aber von einer Unzuträglichkeit ähnlicher Art kann ja in unserem Stücke gar keine Rede sein. Wir stehen im Jahrhundert der Reformation, wo der Kampf der Freiheit des Gewissens gegen den Zwang der Vorurteile mit Macht geführt wurde, wo um Freiheit auf dem Gebiet des Glaubens und des Staates mit heftigster Erbitterung, heldenhaft, begeistert und aufopfernd gestritten wurde; es ist gar nicht abzusehen, warum sich in diesem Zeitalter nicht auch in irgend einem reichbegabten, glücklich entwickelten Kopfe die Welt ungefähr so wie in Posas Kopfe gemalt haben sollte. Man kann in dieser Hinsicht unserem Dichter, der doch auch etwas von der Geschichte wußte, wohl zustimmen, wenn er im zweiten Briefe sagt: „Was man gegen diesen Charakter aus dem Zeitalter einwendet, in welchem ich ihn auftreten lasse, dünkt mir vielmehr für als wider ihn zu sprechen. Nach dem Beispiel aller großen Köpfe entsteht er zwischen Finsternis und Licht, eine hervorragende isolierte Erscheinung. Der Zeitpunkt, wo er sich bildet, ist allgemeine Gärung der Köpfe, Kampf der Vorurteile mit der Vernunft, Morgendämmerung der Wahrheit, von jeher die Geburtsstunde außerordentlicher Menschen."

Eine ganz andere Frage ist, ob sein Charakter uns überall als folgerichtig und verständlich gezeichnet entgegentritt. Hier erregt mir besonders ein Punkt ein erhebliches Bedenken. Gewiß widerspricht es keineswegs dem idealen Charakter des Helden, daß ihn der Dichter nicht als bloßen Schwärmer schildert, sondern ihn von Anfang an deutliche praktische Ziele im Auge haben läßt; im Gegenteil, die Figur gewinnt erst dadurch Lebendigkeit

und greifbarere Gestalt. Wir hören, daß er die Kräfte und Hilfsmittel der verschiedenen Länder, auf die es bei seinem Plane zu Flanderns Befreiung ankam, genau studiert und sich von allen Mitteln und Wegen eingehend unterrichtet hat, daß er mit Männern von hoher politischer Bedeutung und besonnener Weltklugheit, wie Wilhelm von Oranien, in naher Verbindung steht. Soweit ist dies alles verständlich. Nun aber erfahren wir im letzten Akte, als seine Papiere nach seinem Tode aufgefangen sind, daß er einen vollständig ausgeführten Plan zu einem weitumfassenden Kriege entworfen habe, durch den die Niederlande für immer von der spanischen Monarchie getrennt werden sollen. Herzog Alba kann nicht umhin, diesem Plane das höchste Lob zu spenden:

„Nichts, nichts ist übersehen, Kraft und Widerstand
Berechnet, alle Quellen, alle Kräfte
Des Landes pünktlich angegeben, alle
Maximen, welche zu befolgen, alle
Bündnisse, die zu schließen. Der Entwurf
Ist teuflisch, aber wahrlich — göttlich!"

Ja, wir hören sogar, daß es nicht bloß bei dem Entwurf geblieben, daß die kriegerischen Unternehmungen, um die es sich hier handelt, vielmehr zum Teil sogar schon angefangen haben; denn die Briefe melden,

„Daß eine Flotte Solimans bereits
Von Rhodus ausgelaufen, den Monarchen
Von Spanien, laut des geschloss'nen Bundes,
Im mittelländ'schen Meere anzugreifen."

Ich gestehe, daß es mir an dieser Stelle schwer ankommt, mir nun nachträglich denken zu müssen, daß Posa mit einem so hochverräterischen Plane in der Tasche Spanien betreten habe. Wenn er wirklich so schwerwiegende Schritte schon getan hatte, einen Bund zusammengebracht hatte, bei dem es „nichts Kleineres galt," als alle Mächte Europas „für der Flamänder Freiheit zu bewaffnen," wenn Solimans Flotte sogar den Krieg schon begann, so ist es doch in der Tat mit einem ehrlichen Gewissen nicht vereinbar, daß er Karlos antreibt, den König um die Über=

tragung der Statthalterschaft in den Niederlanden zu bitten. Recht grell empfindet man diese Unmöglichkeit, wenn man sich erinnert, mit wie hoffnungsvollen Worten Karl selbst im ersten Akte von der bevorstehenden Audienz beim Könige spricht, wo er das Amt des Gouverneurs von Flandern fordern wolle: „Es ist die erste Bitte meines Lebens, er kann sie mir nicht weigern.“ Ja, er hofft auf Versöhnung mit dem Vater:

„Und soll ich's dir gestehen, Roderich,
Ich hoffe mehr — Vielleicht gelingt es mir
Von Angesicht zu Angesicht mit ihm
In seiner Gunst mich wiederherzustellen.
Er hat noch nie die Stimme der Natur
Gehört; laß mich versuchen, Roderich,
Was sie auf meinen Lippen wird vermögen.“

Der Jüngling denkt offenbar, wenn der Vater Vertrauen zu ihm fasse und ihm dies Amt übertrage, so werde es ihm gelingen, durch Menschlichkeit die Provinzen zu beruhigen; er weiß, daß die Niederländer ihn lieben und glaubt, sich für ihre Treue verbürgen zu können; er hofft, wie er in der Audienzszene sagt, daß schon der Name des Königssohnes ihm das Land gewinnen werde. Der Marquis fällt auf Karls Worte freudig ein, jetzt endlich höre er seinen Karlos wieder, „jetzt sind Sie wieder ganz Sie selbst.“ Unmöglich kann sich bei solchen Worten und solcher Stimmung der Marquis bewußt sein, daß der Krieg, den er in ganz Europa zur ewigen Trennung Flanderns von der Krone Spaniens angezettelt hat, bereits unvermeidlich ist und schon so gut wie begonnen hat.

Und doch steht hier im ersten Akte Posa dem Könige noch gewissermaßen als Feind gegenüber, so daß sein Verhalten immer noch eher erklärlich wäre. Schlimmer aber wird es im dritten Akte. Man denke an seine große Unterredung mit dem Könige. Mit dem Feuer der Begeisterung redet er auf ihn ein, er wünscht sich, daß die Begeisterung von allen den Tausenden, die dieser großen Stunde teilhaftig sind, auf seinen Lippen schweben möge, er ruft ihm zu: „Alle Könige Europens huldigen dem spanischen Namen, gehn Sie Europens Königen voran! Ein Federstrich

von dieser Hand, und neu erschaffen wird die Erde!" **Und** während er dieses spricht, soll er sich bewußt sein, daß vielleicht in demselben Augenblicke Solimans Flotte von Rhodus ausläuft, um den Monarchen von Spanien laut des geschlossenen Bundes im mittelländischen Meere anzugreifen? Er wäre dann ein Heuchler und heimtückischer Schleicher allerschlimmster Sorte. **Und** was hätte er denn nun mit Solimans Flotte gemacht, wenn es ihm gelungen wäre, den König dauernd für seine Ideen zu gewinnen? Da hätte er doch notwendig auf der einen Seite als Verräter und jedenfalls als zweizüngiger Heuchler dagestanden. Man könnte erwidern, die Hoffnung auf den König sei eben eine augenblickliche, unreife Einbildung, wie sie ja IV 3 von der Königin bezeichnet wird; sie währe ja auch nach des Dichters Zeitanordnung zum Glück nur wenige Stunden, und in dieser so unendlich drangvollen Lage habe er nicht Zeit zur Überlegung. Indessen abgesehen davon, daß Posa die „unreife Einbildung" gegenüber der Königin durchaus nicht wortbaben will, auch gleich darauf noch behauptet, daß er dem Könige „redlicher" zu dienen denke, als dieser ihm aufgetragen habe, so kann doch überhaupt im Ernste durch diese ganze Erwägung nimmermehr die Verantwortung aufgehoben werden, die er in seinem Gewissen fühlen mußte. „Vertrauen fordert Dankbarkeit," sagt er sehr schön, aber während dessen läuft Solimans Flotte seinem Komplott gemäß gegen Philipp aus, auf dessen Boden er steht und über Menschenwürde herrliche Reden hält. **Und** das wäre der Mann „mit reinem, offnem Herzen, mit hellem Geist und unbefangnen Augen," der dem Könige „Wahrheit" geben kann?

Es ist augenscheinlich, daß dies nicht so sein kann. Schiller kann sich, als er die ersten Akte schrieb, unmöglich vorgestellt haben, daß Posa solch einen Plan, soweit ausgeführt und soweit schon gediehen, mit nach Spanien gebracht habe. Wir hätten also hier nachweisbar einen Punkt, wo das Spätere mit dem Früheren nicht in Einklang zu bringen ist, dem Dichter aber, wie es scheint, dieser Widerspruch entging. In den ersten Akten

spricht alles aufs klarste dafür, daß Flandern lediglich durch Karlos' Anwesenheit befreit werden soll; daß es dagegen auf immer von Spanien losgerissen werden solle, davon verlautet bis zum letzten Akt kein Wort. Von „Rebellion" ist freilich schon vorher die Rede, nachdem Karlos mit seiner Bitte abgewiesen ist; aber das Bild ist ein ganz wesentlich anderes. Posa sagt zur Königin, Karlos solle dem Könige ungehorsam werden, sich nach Brüssel begeben, den spanischen Thron durch seine Waffen zittern machen: „Was in Madrid der Vater ihm verweigert, wird er in Brüssel ihm bewilligen." Nun, er wird ihm doch schwerlich die ewige Trennung Flanderns von Spanien bewilligen, wohl aber vielleicht, wenn es nicht anders sein kann, die Statthalterschaft der Provinz. Etwas Befremdendes hat freilich dieser Rebellionsplan auch schon hier im vierten Akte. Zum ersten Male tritt er auf in der Szene bei den Karthäusern, also vor Posas Gespräch mit dem König; da ist er begreiflich, giebt der Handlung einen neuen Schwung und zeigt uns Posas raschen Blick und praktischen Sinn. Dagegen nach der Unterredung mit dem Könige, die der Marquis selbst für „den schönsten Tag seines Lebens" erklärt, bleibt es auffallend, daß er daran festhält, und ist nicht gerade ein Zug edler Offenheit, wie wir sie von dem ideal gestimmten Manne wünschten; indes man kann es sich doch noch erklären, da einerseits Alba schon ernannt ist und der König „nie widerrufen kann," andrerseits Karlos in Madrid auf keinen Fall bleiben darf. Aber die plötzliche Enthüllung im fünften Akte wird nur immer unbegreiflicher. Denn warum erwähnt er denn diese Bündnisse und Kriegspläne mit keinem Worte, weder dem Prinzen noch der Königin gegenüber? Dies Schweigen bildet vielmehr einen neuen Beweis, daß die so anstößigen Angaben im fünften Akte vorher dem Marquis ebenso unbekannt sind, wie sie dem Leser überraschend kommen. Denn II 15 nennt er den Plan einer Rebellion, den er übrigens hier mit Namen noch gar nicht ausspricht, einen „wilden, kühnen, glücklichen Gedanken," der soeben „aufsteigt in seiner Phantasie." So könnte er dies nimmermehr bezeichnen, wenn ihm die Vorstellung

einer gewaltsamen Losreißung eine längst vertraute wäre. Ebenso ist IV 3 nirgends von Bündnissen mit auswärtigen Mächten die Rede, sondern lediglich von den mächtigen Eindruck, den Karlos' plötzliches persönliches Erscheinen in den Niederlanden machen würde.

Ich halte es demnach für erwiesen, daß die ganze Enthüllung im fünften Akte erst nachträglich eingeschoben worden ist. Was die Gründe betrifft, die den Dichter dazu bewogen, so mag einerseits ihm die Absicht zu Grunde gelegen haben, die Persönlichkeit des Marquis noch mehr zu heben, ihm noch mehr das Gepräge eines außerordentlichen Mannes voll weltumspannender Entwürfe zu geben, andrerseits wollte er vielleicht die dringende Gefährlichkeit des Augenblicks für Philipp noch mehr steigern, um seinen Entschluß, den Sohn zu opfern, noch begreiflicher zu machen. Aber glücklich kann man die Erfindung nicht nennen, denn sie zerstört dem Leser nachträglich das Charakterbild des Marquis.

Aber auch abgesehen von diesem einen wichtigsten Punkt macht sich in der Handlungsweise des Marquis während der letzten anderthalb Akte ein gewisser Mangel an Anschaulichkeit geltend, der notwendig auch seinen Charakter in ein etwas unsicheres Licht rückt. Von dem Augenblicke an, wo er, wie oben ausgeführt wurde, den durch die Situation nicht gebotenen Entschluß der Selbstaufopferung faßt, ist es, als ob dem Dichter die klare Darlegung seines Wollens und Handelns nicht mehr wie früher gelingen wollte. Unmittelbar nachdem er IV 17 mit den Worten „Gott sei gelobt, noch giebt's ein andres Mittel!" fortgeeilt war, hat er offenbar den verhängnisvollen Brief geschrieben. Wir wollen ihm nun einmal diesen Schritt, da es der Dichter so haben will, als notwendig gelten lassen, und nur fragen, was er jetzt tun muß, damit die Frucht seines Opfertodes nicht verloren gehe. Vor allem muß Prinz Karlos' Flucht vorbereitet und gesichert werden; wir erfahren auch, daß Anstalten getroffen sind, damit er in der Nacht vom Karthäuserkloster abfahren könne. Auffallend ist es nun schon, daß zu diesem Zwecke die

Post bestellt wird, und zwar so, daß der Oberpostmeister Taxis genau weiß, daß der Wagen Schlag zwei Uhr am Kloster halten soll. Indes er mag gedacht haben, das Ganze werde unbeachtet bleiben. Aber nunmehr sind für den Marquis zwei wichtige Dinge zu tun, und zwar rasch zu tun, da er nicht wissen kann, wie bald ihn Philipps Rache ereilen werde: Prinz Karlos muß erstens aufgeklärt werden und muß zweitens in den Besitz von Posas Papieren kommen, deren Entdeckung bloßstellend sein könnte. Das natürlichste und einfachste Mittel zu beiden Zwecken wäre, daß Posa selbst zu Karlos eilte. Je eher er dies tut, desto sicherer ist er noch, und seine Verlassenschaft kann nirgends besser geborgen sein als beim Prinzen. Statt dessen übergiebt er die hochgefährlichen Briefe einem Karthäusermönch mit der Weisung, sie dem Prinzen zu überbringen, falls er sich ihm bis Sonnenuntergang nicht mehr zeigen werde. Es kann uns kaum Wunder nehmen, daß der Mönch abgefaßt wird, zumal er ein solcher Tropf ist, daß er sich den Tod des Marquis „mit verdächt'ger Wißbegier“ erzählen läßt und den Wachen „auffällt.“ Man könnte erwidern, der Mönch, den er jedenfalls als treu kannte, kam ihm wohl gerade in den Weg, und er fürchtete, ehe er noch zum Prinzen kommen könne, schon den Tod zu erleiden. Wohl, aber so mußte er wenigstens nun sofort zu Karlos gehen; denn ihm Aufklärung zu geben, mußte ihm doch das allerdringendste Bedürfnis sein.

Aber nein, wir treffen ihn zunächst bei der Königin in einer ziemlich langen Unterredung, und es ist nicht einmal ganz leicht, den Zweck dieser Unterredung anzugeben. Posa selbst sagt, es könne ihm leicht an Muße fehlen, alles mit Karl persönlich abzusprechen, und deshalb wende er sich an die Königin; Karlos solle sie noch diese Nacht vor seiner Flucht sprechen. Dieser nächtliche Besuch des Prinzen ist es nachher, der seine Flucht vereitelt und ihm und der Königin den Untergang bringt; und da der Schritt mit der Verkleidung von vornherein dem Leser als ein sehr gewagter erscheint, so möchten wir gerade diese Zusammenkunft des Prinzen und der Königin besonders gern als

durchaus notwendig begründet sehen. Was soll ihm die Königin Wichtiges mitteilen, so Wichtiges, daß er sich deshalb in die Höhle des Löwen wagen muß? Posa selbst sagt, er habe noch ein wichtiges Bekenntnis abzulegen und wolle im Herzen der Königin sein „letztes kostbares Vermächtnis“ niederlegen: „Hier find' er's, wenn ich nicht mehr bin.“ Dieses Vermächtnis besteht in der ernsten Mahnung an Karl, dem Schwur treu zu bleiben und das auszuführen, was sie einst zusammen in begeisterten Stunden sich entworfen haben. Die Worte, die ihm Schiller hier in den Mund gelegt hat, gehören zu dem Schönsten und Hinreißendsten, was unser Dichter geschrieben hat; über der ganzen Szene schwebt feierlich die tiefe Weihe des Todes und erschüttert den Leser bis ins innerste Mark. Aber trotzdem müssen wir fragen: war es nötig, daß Karlos dies alles noch in dieser Nacht hörte? und mit Gefahr des Lebens hörte? Wir werden bestimmt mit nein antworten. Man kann auch nicht sagen, es sei notwendig gewesen, daß Karlos diese hohen und begeisternden Mahnungen noch einmal aus dem Munde der Königin vernehme, die ja von so unvergleichlichem Einfluß auf ihn sei. Denn auch ehe er sie gesprochen hat, ist offenbar die große Wandlung in ihm schon eingetreten, die der Erfolg von Posas Tode ist.

Es ist demnach nicht zu leugnen, daß es diesen Schritten des Marquis an klarer und überzeugender Folgerichtigkeit fehlt. Dazu kommt nun noch, daß der Leser das Tatsächliche, was er erfahren muß, sich mit einiger Mühe aus den einzelnen Szenen zusammensuchen muß, und daß namentlich die Unterredung mit der Königin, wo man es gerade am meisten verlangt, fast gar keine deutliche Vorstellung von dem wirklich Vorgefallenen giebt. Im Leben würde es doch undenkbar sein, daß jemand einer geschätzten und geliebten Person mitteilt, er müsse sich in den Tod stürzen, ohne sich bewegen zu lassen, auch nur ein Wort über die konkreten Ereignisse anzugeben, die diesen Entschluß erfordert haben. Mit Recht beklagt sich die Königin, daß er nur „in fürchterlichen Rätseln mit ihr rede,“ und kaum können

wir's ihr glauben, wenn sie bald darauf sagt: „Jetzt endlich fang' ich an, Sie zu begreifen.“ Hierdurch erleidet der Charakter Posas in diesen Szenen eine gewisse Schädigung: man hört ihn schöne Worte sprechen, aber man sieht kein zweckmäßiges, wohlüberlegtes Handeln.

Endlich will ich noch einen einzelnen kleinen Zug erwähnen, der nicht recht in das Charakterbild Posas passen will, wenn er auch von geringer Bedeutung ist und nicht der Handlung des Dramas selbst, sondern seiner Vorgeschichte angehört. Ich meine, was Karlos im ersten Akte erzählt: wie er sich als Knabe für den Marquis habe strafen lassen. „Mein königliches Blut,“ berichtet er, „floß schändlich unter unbarmherz'gen Streichen; ich sah auf dich und weinte nicht.“ Und das hätte sich der Knabe Roderich gefallen lassen? Er hätte es mit ansehen können, wie Karl für seinen Leichtsinn oder seine Ungeschicklichkeit büßte? Ein ordentlicher, braver, deutscher Junge, der gar nicht im mindesten ein zukünftiger Marquis Posa zu sein braucht, läßt sich das jedenfalls nicht gefallen, sondern wenn er den Federball so schlecht geworfen hat, und es muß wirklich für das kleine Vergehen einer bluten, so hat er auch das Herz, sich dazu zu bekennen, und steht nicht „zitternd in der Ferne,“ während sein Freund die Streiche bekommt. Es sieht so aus, als hätte Schiller um der Wendungen willen, die sich im ersten und fünften Akte recht wirkungsvoll daran knüpfen, diese Geschichte erfunden, die seinem Helden gar nicht gut zu Gesichte steht.*)

Wenn wir hiernach alle diese Bedenken gegen den Charakter und die Handlungsweise des Marquis überblicken, so zeigt sich, daß sie sich alle (mit Ausnahme der zuletzt erwähnten Knabengeschichte) lediglich um die Katastrophe des Stückes drehen. Gleich der erste vorbereitende Schritt dazu, die Ausstellung des Verhaftsbefehls IV 12 läßt sich nicht ausreichend begründen; dann folgt sein seltsames Benehmen gegen Karlos, das diesen zur

---

*) An diesem Zug nahm bereits Wieland in seinem Brief an den Herzog Karl August vom 8. Mai 1785 Anstoß.

Eboli treibt; alsdann der Hauptpunkt, die Verhaftung und Posas Aufopferung, die durch die Situation nicht gerechtfertigt sind; danach seine unsicheren Maßregeln zu Karlos' Flucht, die für diesen den tödlichen Ausgang zur Folge haben; endlich sind auch die widersprechenden Enthüllungen im fünften Akte offenbar ebenfalls der Katastrophe zuliebe eingefügt. Wir müssen danach gestehen, daß es in diesem Teile seines Dramas dem Dichter nicht gelungen ist, das Bild des Mannes, der hier der Hauptträger der Handlung ist, völlig klar und überzeugend vor uns hinzustellen. Bis hierher ist alles an ihm verständlich, er handelt überall so, wie ein Mann von seinem Charakter und seinen politischen Plänen in den gegebenen Situationen handeln muß. Er ist voll von idealen Entwürfen für Flanderns Befreiung und Spaniens Wohlfahrt, aber er vereinigt in der glücklichsten Weise „des Schwärmers Ernst“ mit „des Weltmannes Blick.“ Mit überlegener Willenskraft tritt er Karlos im ersten Akte gegenüber, mit dem tiefen Blick des Menschenkenners ergreift er die Maßregeln, die der Leidenschaftlichkeit Karls und dem Edelsinn der Königin angemessen sind. Als sein erster Versuch, den Prinzen zu heilen und für Flandern zu gewinnen, gescheitert ist, hat er sofort einen neuen, kühneren in Bereitschaft. Als er dem Könige gegenübersteht, weiß er bei höchstem Freimut seine Worte aufs klügste zu stellen; als er sein Vertrauen gewonnen hat, versteht er es, ohne sein politisches Ziel einen Augenblick außer acht zu lassen, sogleich durch einen neuen kecken Schachzug dies Vertrauen noch zu erhöhen und dadurch zugleich die Gegner völlig aus dem Felde zu schlagen und den Boden zu einer Versöhnung Philipps mit Gattin und Sohn wirksam vorzubereiten.

Aber nun bricht es plötzlich ab. Von hier ab handelt er nicht mehr natürlich, der Situation entsprechend, sondern es scheint, daß das dem Dichter einmal feststehende Ziel, sein Opfertod, nunmehr sein Handeln bedingt, und hieraus erklären sich alle jene Unzuträglichkeiten. Dieser Mißstand hängt ohne Zweifel mit der oben angedeuteten Entstehungsart unseres Stückes zusammen: denn die Wandlungen, die es durchmachte, beziehen

sich gerade vornehmlich auf die Person Posas. Aber ob und wie etwa der Verlauf der letzten Akte früher anders geplant war, darüber liegt kein Zeugnis vor. In jenem Entwurf von 1783 ist von Posas Tode nicht ausdrücklich die Rede, die letzte Erwähnung lautet dort im dritten Akte: „der Marquis wälzt den Verdacht auf sich und verwirrt den Knoten aufs neue,“ worin allerdings eine Andeutung seines Opfertodes schon zu liegen scheint. In St. Reals historischer Novelle, die bekanntlich vornehmlich Schillers Quelle war, wird Posa, der Philipps Eifersucht erregt hat, von diesem durch Mörder auf der Straße getötet. Bestimmte Anhaltspunkte für diese Frage ergeben sich also hieraus nicht. Jedenfalls ist zu bedauern, daß sich gerade zum Schluß sein Charakterbild so verwirrt, denn dies wirkt beim Leser und Zuschauer nun in der Erinnerung auch rückwärts. Schiller hat offenbar die Gestalt des Marquis mit besonderer Vorliebe ausgearbeitet, und er hat sie in der Tat durch eine Fülle der glänzendsten Eigenschaften zu heben gewußt, so daß sie wohl für jeden Leser des Stückes von einem wunderbaren Schimmer idealer Schönheit umflossen ist. Ich brauche dies nicht weiter auszuführen, die wenigsten Leser werden sich diesem Eindruck entziehen können. Aber trotzdem drängt sich auch dem unbefangenen und begeisterten Leser diesem Charakter gegenüber leicht eine Unsicherheit der Auffassung auf, die sicherlich in den dargelegten Umständen ihre Ursache hat.*)

---

*) Zu weitgehend ist Volkelts Urteil S. 283: „Das Pathos des Marquis Posa besteht in der ungeteilten Hingabe an die Ideale der Freiheit und Menschenbeglückung. Allein sein Untergang folgt nicht unmittelbar hieraus, sondern aus seinen übereilten, ungeschickten Intriguen, aus seinem unüberlegten Spielen mit dem Zufall.“ Aber seine „Intriguen“ stehen doch überall im engsten Zusammenhange mit den herrschenden Ideen des Stückes, er unternimmt nichts zu einem anderen Zwecke, als um diese zu retten. Ist es also auch dem Dichter nicht gelungen, uns durchweg von der Zweckmäßigkeit seines Handelns zu überzeugen, so heißt es doch den großartigen Plan des Ganzen zu niedrig stellen, wenn man, wie Volkelt S. 351, zusammenfassend über Don Karlos sagt: „Dieses Stück ist auf ein Ideendrama angelegt, sinkt aber dann zu einem Intrigenstück herab.“ Das ist, zumal angesichts des fünften Aktes, höchst ungerecht.

Ähnliche Bedenken wie gegen den Marquis sind gegen keinen der anderen Charaktere geltend zu machen, im Gegenteil zeichnet sich das Stück durch scharfe und zum Teil geradezu meisterhafte Charakterzeichnung aus. So wird zunächst die Gestalt des Prinzen im ganzen klar und anschaulich vor uns hingestellt. Das Hauptgewicht ist offenbar auf die Wandlung gelegt, die der Charakter im Stücke durchmacht; und gerade diese Entwicklung macht ihn lebendig und dramatisch. Ein weiches Herz, ein zu allem Edlen gestimmtes Gemüt, fähig der höchsten Begeisterung für Menschenglück und Fürstenpflicht, so schildert ihn der Dichter, aber er zeigt ihn in einem Zustande, in welchem dies alles von der einen Leidenschaft unterdrückt ist. Seine Heilung durch Selbstüberwindung führt das Stück vor. Natürlich mußte ihn daher der Dichter im höchsten Grade leidenschaftlich und erregbar zeichnen und ihn rasch von einem Äußersten des Gefühls zum andern schwanken lassen, wie dies z. B. im ersten Akte im Gespräch mit Posa und noch mehr der Königin gegenüber hervortritt; diese beiden Personen üben einen außerordentlichen Einfluß auf sein bestimmbares Gemüt aus, so daß oft ein Wort, ein Blick von ihnen hinreicht, ihn umzustimmen, wie bei dem Streit mit Herzog Alba (II 6) oder in der Szene bei den Karthäusern (II 15). Aber abzuwehren ist die Auffassung, daß der Dichter ihn auch in dem innigsten Gefühle seines Herzens haltungslos und schwankend darstelle; diesen Vorwurf erhebt Rudolph im Schillerlexikon, wenn er behauptet, Karlos sei in einem „krankhaften Zustande melancholischer Zerstreutheit," in welchem er „alle möglichen Torheiten" begehe: „Er liebt die Königin, und ist gleichzeitig im stande, in einem Augenblick der Aufwallung der Prinzessin von Eboli eine Liebeserklärung zu machen." Aber davon kann ja gar nicht die Rede sein.*) Die Worte des Prinzen „Süßes, seelenvolles Mädchen" u. s. w. sind

*) Seltsamerweise behauptet auch Julian Schmidt III, S. 31: „Dasselbe Motiv (nämlich die „Doppelleidenschaft," die er bei Fiesko entdeckt zu haben glaubt, vgl. oben die Anm. S. 118) wiederholt sich bei der Milford und der Eboli."

von der überströmenden Freude eingegeben, weil er endlich ein Herz gefunden zu haben glaubt, rein und natürlich genug, um seine Liebe zur Königin zu verstehen. Daß er sie dabei, wie die szenische Bemerkung angiebt, „voll Zärtlichkeit in die Arme schließt,“ mag man immerhin etwas weitgehend finden, es bleibt indes bei dem feurigen Charakter Karls uud dem plötzlich ihm aufgehenden Vertrauen wohl denkbar. Daß er aber die Absicht habe, ihr eine Liebeserklärung zu machen, ist vollständig ausgeschlossen, da er ihr ja vielmehr eben seine Liebe zur Königin mitteilen will. Auch fassen es jedenfalls die beiden Beteiligten und der Dichter so auf (und diese drei müssen es doch wohl wissen), vgl. den Monolog der Eboli II 9, Karlos' Worte zum Marquis II 15 und Schillers Ausdruck im 9. Briefe, wo er von dem in Rede stehenden Kuß sagt, dies sei „doch gewiß ein sehr tugendhafter Kuß“ gewesen. In der Tat würde durch Annahme solcher Haltlosigkeit der Charakter des Prinzen vollständig zerstört, denn auf der Reinheit und Tiefe seiner Empfindung für Elisabeth beruht zum guten Teil die überzeugende Wahrheit seiner innerlichen Entwicklung und Heilung. Wir müssen den Dichter von dem Vorwurf einer so groben Verunstaltung seines eigenen Bildes freisprechen.

Bei der Gestalt der Königin tritt uns vor allem der sehr bedeutende Fortschritt entgegen, den Schiller in der Darstellung der weiblichen Natur gemacht hat. Gerade bei einer Vergleichung mit den Frauenrollen der ersten drei Dramen spürt man es besonders deutlich, daß der Dichter selbst reifer geworden und auch im Leben edlen weiblichen Charakteren näher getreten ist. Es ist eine ideale Gestalt, die er uns vor Augen führt. Nicht ein leidenschaftlich bewegtes Weib, auch nicht ein natürliches schlichtes Mädchen giebt er uns, sondern eine Frau, die nach Bildung und Rang auf der Höhe des Lebens steht, und die in der tiefen sittlichen Harmonie ihres Geistes die Kraft findet, der harten Pflicht gegenüber nicht nur ihr eigenes Empfinden zum Schweigen zu bringen, sondern auch den unglücklichen, von Leidenschaft verzehrten Jüngling mit sanfter Festigkeit auf die richtige Bahn

zu weisen. Dabei tut die erhabene Hoheit dieser Gestalt, die alles Niedrige, was in ihre Nähe kommt, abwehrt und bändigt, ihrer echten, anmutsvollen, herzgewinnenden Weiblichkeit nicht den mindesten Eintrag. Der Dichter zeigt uns nicht den Kampf ihrer Gefühle, sondern die von der Pflicht geforderte schwere Entsagung scheint ihrem Herzen zugleich das Natürliche zu sein; sie ist mit einem Worte das, was Schiller später eine schöne Natur nannte. Es lebt in ihr im höchsten Maße jener schöne sittliche Takt, jenes irrtumslose Treffen des Richtigen auf sittlichem Gebiete, welches unser Dichter in späteren Gedichten wie „Das weibliche Ideal“ u. a. als einen besonderen Vorzug reiner und edler Weiblichkeit gepriesen hat. Sie zeigt sich uns durchweg so, wie sie der Marquis im Gegensatz zur Prinzessin Eboli treffend schildert:

„In angeborner stiller Glorie,
Mit sorgenlosem Leichtsinn, mit des Anstands
Schulmäßiger Berechnung unbekannt,
Gleich ferne von Verwegenheit und Furcht,
Mit festem Heldenschritte wandelt sie
Die schmale Mittelbahn des Schicklichen,
Unwissend, daß sie Anbetung erzwungen,
Wo sie von eignem Beifall nie geträumt.“

Zugleich aber hat der Dichter auch durch manche kleineren Züge ihrem Bilde einen hohen Grad von Wärme zu geben gewußt. Wie natürlich fügt sich ihre innige Liebe zur Heimat („Und meines Frankreichs Lüfte wehen hier“), ihre herzliche Sorge für ihr Kind, ihre Freundlichkeit und Milde gegen ihre Umgebung in den Charakter ein; und wie echt weiblich ist es wiederum, daß sie nach den letzten ungeheuren Ereignissen, die den weichen Jüngling zum Manne stählen, nun ihrerseits sich als die Schwächere fühlt und zu ihm als dem Starken bewundernd aufblickt.

Ebenso trefflich sind die Charaktere der Gegenpartei geschildert. Am ausgeführtesten von allen Personen des ganzen Stückes ist König Philipp dargestellt, zugleich eines der tiefsten und wahrsten Charakterbilder, die Schiller überhaupt geschaffen

hat. Er ist der Hauptvertreter der alten, vom Dichter bekämpften Ordnung der Dinge, der Unfreiheit in Staat und Glauben, und demgemäß treten vor allem zwei Seiten seines Charakters in den Vordergrund: übermäßiges Gefühl seiner königlichen Würde und unbedingte Unterwerfung unter den Willen der Kirche. Beides sehen wir von Anfang an stark ausgeprägt und zugleich gepaart mit einer ungemeinen Härte der ganzen Lebensanschauung. Man denke einerseits an Züge wie die Verbannung der Mondekar, seine Verabscheuung der Tränen, andrerseits an das „Blutgericht, das ohne Beispiel sein soll.“ Und doch hat der Dichter uns auch diesen so abstoßenden Charakter menschlich näher gebracht und nicht Abscheu, sondern Mitleid mit ihm in unserm Herzen erweckt. Denn keineswegs steht er als ein Verworfener da oder als eine gemeine und niedrige Seele, auch nicht trotz aller Herbheit seines Wesens als unzugänglich für menschliches Gefühl. Karlos sagt von ihm: „Er ist nicht ohne Menschlichkeit,“ und Posa sogar zum Könige selbst: „Sie waren gut.“ In der Tat erscheint seine Natur nicht von Haus aus unedel, wir empfinden, daß er unter anderen Umständen ein segensreicher Herrscher, ein beglückender Mensch hätte werden können. Aber aufgewachsen unter dem Einfluß fanatischer Priester, die ihn beherrschten, und schmeichelnder, verlogener, selbstsüchtiger Höflinge, die sein durchdringender Verstand durchschaute, steigerte sich sein religiöses Gefühl zum blinden Fanatismus, sein königliches Selbstbewußtsein zur Menschenverachtung.

Die Kunst des Dichters besteht nun darin, daß er uns durch diese Hülle, die ihn wie mit dreifachem Erz umgiebt, trotzdem den ursprünglichen edlen Kern erkennen läßt, indem er ihn in Lagen führt, wo sein menschliches Gefühl die anerzogene Unnatur durchbricht. So ergreift uns seine tiefe, ungeheuchelte Frömmigkeit und sein wahrhaft großer und königlicher Sinn, wenn er dem zitternden Admiral Sidonia demütig und gefaßt bekennt: „Gott ist über mir. Ich habe gegen Menschen, nicht gegen Sturm und Klippen sie gesendet.“ Und was sein rein

menschliches Empfinden betrifft, so bleibt er schon II 2 Karlos gegenüber nicht ganz ungerührt, freilich stellt sich hier sofort das finstere Mißtrauen wieder dazwischen. Aber wie er alsdann den Verleumdungen Albas und Domingos gegenüber mit unbestochenem sittlichem Gefühl die Niedrigkeit ihrer Beweggründe ahnt, wie nun das tiefe Bedürfnis nach einem Manne, der Wahrheit für ihn haben könne, in ihm aufsteigt, wie dann bei den ungewohnten Tönen des Marquis sein Herz von dem Strahl der Wahrheit und Natur getroffen wird, das alles ist großartig gedacht und ergreifend dargestellt. Und ebenso natürlich ist die Wendung, die der Charakter zum Schluß nimmt. Denn die freiere, menschlichere Regung, die er in der Mitte des Stückes gewinnt, beruht eben ausschließlich auf seinem persönlichen Vertrauen zu Posa. Wird ihm dieser Leitstern genommen, so steuert er mit Naturnotwendigkeit wieder in das alte Fahrwasser des Fanatismus hinein; um so mehr, da der Einfluß Posas ihm nicht etwa bloß entzogen wird, sondern dieser selber ihm als ein Treuloser und Lügner erscheint. Rasch überwindet er die Anwandlung von Schwäche über den Undank des Marquis, und es steigt der ganze Stolz und die furchtbare Entschlossenheit seiner harten Natur in ihm auf. Auch dies ist mit erschütternder Naturwahrheit ausgeführt. Er hatte geglaubt, der einzige zu sein, dem Posa seine Ideen vertraute, und er liebte ihn außerdem persönlich, wie „einen Sohn.“ Plötzlich erfährt er, daß Karlos längst sein gelehriger Schüler war, daß Posa, in der Notwendigkeit zwischen Vater und Sohn zu wählen, unbedenklich „zwei kurze Abendstunden hingegeben, um einen hellen Sommertag zu retten,“ daß er den König gleichsam als nicht mehr vorhanden betrachtete; was wunder, daß jetzt eine Erbitterung ohne gleichen in ihm entsteht. Er glaubt jetzt zu sehen, daß jene Grundsätze, deren Wahrheit ihn damals halb gegen seinen Willen durchzuckte, verwerflich und auszurotten seien. Jetzt spricht er Worte, die ihn wirklich zu einem „Nero und Busiris“ machen: „daß kein Pflanzer mehr in zehen Menschenaltern auf dieser Brandstatt ernten soll.“ So wirft er jedes menschliche Gefühl von sich und übergiebt

durch seine schlichte Antwort „Hochwürd'ger Herr, ich tat nur meine Pflicht“ auf Domingos zudringliches Lob treffend bezeichnet. So zeigt sich die Kunst des Dichters im Großen wie im Kleinen und Kleinsten; weit entfernt, jenen absprechenden Urteilen Hoffmeisters und Hettners beitreten zu können, werden wir vielmehr der schöpferischen Kraft, welche Gestalten schafft und lebendig vor unser Auge stellt, gerade in unserem Stücke die vollste Bewunderung zollen.

5. Vergleichung der Bearbeitungen.

Don Karlos liegt uns wie die Räuber und Fiesko in mehrfacher Bearbeitung vor, auf die im Vorhergehenden schon hin und wieder Rücksicht genommen worden ist. Nachdem die erste Hälfte des Stückes 1785 und 1786 in der „Thalia“ in vier einzelnen Bruchstücken veröffentlicht worden war, erschien im Juli 1787 zum ersten Male das ganze Stück. Gleichzeitig mit dieser ersten Buchausgabe verfaßte der Dichter zwei Theaterbearbeitungen, die eine in Prosa, die andere in Jamben; nach der ersteren wurde das Stück in Leipzig, nach der anderen in Mannheim (Dalberg) und in Hamburg (Schröder) gegeben. Zum Druck waren beide ihrer Natur nach nicht bestimmt, doch wurde die prosaische schon 1808 von Albrecht bekannt gemacht und später von Goedeke im fünften Bande der kritischen Ausgabe wieder abgedruckt. Die andere liegt in zwei Fassungen vor, in den Theatermanuskripten aus Mannheim und aus Hamburg, die zum Teil nicht unerheblich voneinander abweichen. Aus dem ersten gab W. Vollmer in seiner Karlosausgabe (1880 bei Cotta) Proben, das Hamburger Manuskript ist 1896 durch Marx Möller (Greifswald bei Abel) zum erstenmal vollständig veröffentlicht worden.

Eine genaue Vergleichung und Würdigung der Theaterbearbeitungen liegt dem Zweck dieses Buches fern, denn für die künstlerische Weiterbildung unseres Dramas haben sie insgesamt keine Bedeutung. Sie sind im wesentlichen Kürzungen und stimmen

dabei wenigstens insoweit unter sich ziemlich überein, als mehrere Gruppen von Szenen ganz fortgefallen sind: II 14—15 (Karlos und Posa bei den Karthäusern), IV 1—3 (Die Königin mit ihren Frauen und dann mit Posa), IV 14 (Königin mit Alba und Domingo), V 10 (Großinquisitor), während z. B. von der Szenenreihe IV 22—24 (im Vorzimmer des Königs), die in der Prosabearbeitung nur gekürzt ist, in der andern bloß die zwei letzten Zeilen stehen geblieben sind. Die Schwierigkeit solcher Kürzungen hebt Schiller selbst in einem Brief an Schröder in Hamburg (13. Juni 1787) hervor: „Achtundzwanzig gedruckte Bogen*) auf soviel, als Sie hier erhalten, zu reduzieren, war so leicht nicht. Vollends wenn ich gewissen Rollen wenig abschneiden wollte, wie z. B. beim Philipp geschehen ist. Ich habe mich bei den andern Theatereditionen so ungeschickt als möglich aus der Schlinge gezogen, aber was ich für Sie machte, sollte reif und gedacht sein, darum verschob ich Ihren Karlos bis zuletzt." In der Tat steht das Hamburger Manuskript an Wert und Sorgfalt der Behandlung erheblich über den beiden andern Fassungen, die übrigens nicht einmal sicher wirklich als unverfälschte Arbeiten Schillers gelten können (vgl. die genannten Ausgaben). Insbesondere kann man die Prosabearbeitung vielfach nur mit Bedauern lesen. Möller giebt in ausführlicher Besprechung den einleuchtenden Nachweis, daß Schiller dabei (falls dies alles wirklich so von ihm herrührt) auf die „denkbar kleinlichsten Verhältnisse," wie sie in Leipzig herrschten, Rücksicht genommen habe, auf eine „strenge, beschränkte Zensur der Geistlichkeit, auf ein ästhetisch rohes Publikum und auf mangelhafte

*) Wir sehen auch hier, wie ihm die Buchausgabe, die damals noch nicht fertig gedruckt war, trotz sehr entschlossener Kürzungen unter den Händen anschwoll. Am 5. Dezember 1786 schreibt er an Göschen, das Stück werde „ohngeachtet der großen Verwüstungen, die seine Feile angerichtet habe und noch anrichte," auf 22—23 Bogen anwachsen. Schon am 18. Dezember (an Schröder) bemißt er den Umfang auf 24, am 5. April 1787 (an Großmann) auf 26 Bogen. Und die oben angegebenen 28 Bogen reichten schließlich auch noch nicht, da die wirklich erschienene Ausgabe mehr als 31 umfaßte.

freien Geistes arbeitete; denn die Theaterbearbeitungen, die der Räuber und des Fiesko sowie die eben besprochenen unseres Stückes, die er unter starkem äußerem Druck anfertigte, würden freilich diesem Urteil widersprechen. Glänzend aber bewährte er es hier; vor allem ist er Meister in der Kunst, die er auch später oft mit Glück ausübte, durch bloßes Streichen zu bessern.*) Schiller ließ, besonders in seiner ersten Periode, aber auch später noch, oft bei dem ersten Niederschreiben einer Dichtung dem schaffenden Triebe allzusehr die Zügel schießen; Gedanken und Worte strömten ihm in Überfülle zu, und er konnte sich's oft nicht versagen, den Gedanken nach Inhalt und rhetorischem Ausdruck weiter auszuführen, als es die gegebene Situation forderte oder zuließ. Daher die eigentümliche Erscheinung, die wir bis in die Zeit der Vollendung des Wallenstein verfolgen können, daß er bei fast allen größeren Dichtungen später erhebliche Kürzungen vornahm; erst von 1799 ab finden wir dafür kein Beispiel mehr, weder in den Dramen noch in den Gedichten.

Der äußere Umfang eines Dramas ist nicht etwas Gleichgiltiges oder Willkürliches und darf nicht beliebig ausgedehnt werden. Der Dichter, der bei der Fülle seines Stoffes die Beschränkung auf die ungefähre Länge eines Theaterabends als drückend empfindet, glaubt wohl sich davon befreien zu können, indem er auf die Aufführung verzichtet. So erklärte Schiller am Schluß des zweiten Aktes in der Thalia ausdrücklich, daß Don Karlos kein Theaterstück werden solle. „Die dramatische Einkleidung," sagt er, „ist von einem weit allgemeineren Umfang als die theatralische Dichtkunst, und man würde der Poesie eine große Provinz entziehen, wenn man den handelnden Dialog

*) Er verstand diese Kunst auch fremden Erzeugnissen gegenüber. Goethe rühmt bei Eckermann III, S. 232, daß er in der Kunst des „Streichens" besonders groß gewesen sei, und erzählt: „Ich sah ihn einmal bei Gelegenheit seines Musenalmanachs ein pompöses Gedicht von zweiundzwanzig Strophen auf sieben reduzieren; und zwar hatte das Produkt durch diese furchtbare Operation keineswegs verloren, vielmehr enthielten diese sieben Strophen noch alle guten und wirksamen Gedanken jener zweiundzwanzig."

auf die Gesetze der Schaubühne einschränken wollte." Schon der Rezensent in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, Leipzig 1786 (Braun I, S. 153) wies darauf hin, daß diese Worte ebensowohl Falsches als Wahres enthalten. Denn allerdings kann man ja ein dramatisches Gedicht auch bloß lesen, und die Werke, die wir am genausten kennen, haben wir sehr viel öfter gelesen als aufgeführt gesehen; auch ist die Wirkung dabei durchaus nicht notwendig schwächer, da jede schauspielerische Darstellung auch Mängel hat. Schon Aristoteles giebt zu, daß die wesentliche Wirkung der Tragödie nicht bloß bei der Aufführung, sondern auch beim Lesen eintrete. Aber trotzdem steht die dialogische Form mit der vergegenwärtigenden Darstellung in so engem Zusammenhange, daß wir auch beim bloßen Lesen stets die letztere vor Augen haben. Daher kommt es, daß ein Maß der Ausdehnung, das wir bei einer epischen Darstellung uns ohne Anstoß gefallen lassen, hier als unzulässig empfunden wird, auch wenn wir still im Zimmer sitzend uns andächtig in das Werk vertiefen. Wir fordern, daß sich das Drama gleichsam mit einem Blicke überschauen lasse. Man denke, wie fast unbeschränkten Raum wir z. B. dem Roman gestatten (obwohl das alte Wort, daß ein großes Buch ein großes Übel sei, meist auch hier zutrifft), wie wir selbst durch mehrere Bände hindurch noch die künstlerische Anordnung, wenn sie vorhanden ist, fühlen und schätzen. Ein dramatisches Werk von solchem Umfange würde uns als fast ungenießbar erscheinen, es wäre nach Aristoteles' Wort nicht mehr „wohlzuübersehen" (εὐσύνοπτον) und würde an sein berühmtes Tier von zehntausend Stadien Größe (ζῷον μυρίων σταδίων) erinnern.

Dazu kommt, daß wir auch für gewisse Teile des Dramas ein ungefähres Maß gewohnt sind, das der Dichter nicht ohne Schaden allzusehr überschreiten darf. So ist z. B. der erste Auftritt im Karlos zwischen dem Prinzen und Domingo eine bloße Vorbereitungsszene, sie macht uns vorläufig mit der Stimmung des Helden bekannt, wir ahnen ein schreckliches Geheimnis, und darin liegt das „erregende Moment." Die jetzige

Ausdehnung von 120 Versen ist für diese Bedeutung schon reichlich bemessen. Wenn aber dieser Auftritt in der Thalia fast dreifach so lang war und beinahe den Umfang eines ganzen Aktes von Goethes Iphigenie hatte, so mußte dies für die Auffassung des Ganzen nachteilig sein; der Leser mußte danach Domingo eine dramatische Bedeutung beimessen, die er nicht hat; und da man doch andrerseits deutlich genug auf eine andere, tieferliegende Entwicklung hingewiesen wurde, so mußte die Szene ermüdend wirken. Ein so langes Verweilen bei einem Nebenverhältnis verträgt die knappe dramatische Form nicht; die Szene erhielt daher schon 1787 im wesentlichen ihre heutige Gestalt. Ein anderes Beispiel bildet das Gespräch zwischen Alba und Domingo II 10, das bei den verschiedenen Umarbeitungen ziemlich auf die Hälfte seines ursprünglichen Umfangs zurückging. Hier trat früher eine Häufung der Motive hervor, die zerstreuend und dadurch schwächend wirkte. Herzog Alba ist Karlos' natürlicher Feind: daß des Fanatismus rauher Henkersknecht und der Karl, dem's feurig durch die Wangen läuft, wenn man von Freiheit spricht, im tiefsten innerlichen Gegensatze stehen, bedarf keiner weiteren Begründung, ja die grundsätzliche Gegnerschaft verliert an Schärfe, wenn Persönliches, das also ausgleichbar wäre, dazu kommt. Hier war nun dem Herzog gegen den Prinzen wie gegen die Königin das erbitterte Gefühl persönlicher Rache geliehen: er erzählte, Karlos habe ihn bei der Huldigung der Stände Aragoniens öffentlich beschimpft und Elisabeth habe einst seinen Anschlag gegen den Prinzen von Bourbon (nachmals Heinrich IV.) zu vereiteln gewußt. Diese und ähnliche Züge, die zum Teil glücklich erfunden oder verwertet und wirkungsvoll dargestellt waren, und die 1787 noch stehen blieben, strich des Dichters reifere Einsicht 1801, zum Teil erst 1805 schonungslos fort, um das so schon an Motiven überreiche Stück zu vereinfachen und die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Hauptsache zu fesseln.

Unter denselben Gesichtspunkt fällt auch die dramatische Verwendung des Autodafé. Jetzt wird es I 3 eben nur erwähnt und

alsdann vom Könige kurz aber feierlich angekündigt; so trägt es höchst bedeutsam zur Charakteristik Philipps und des ganzen Zeitalters bei, ohne die Aufmerksamkeit allzusehr auf sich zu ziehen. Aber in der Thalia endigte die Szene I 6, die weit über das Doppelte ihrer jetzigen Länge hatte, mit einem Auftritt, in dem Philipp die Königin trotz ihrer Weigerung und Beschwörung zwang, ihn unmittelbar zu dem Ketzergericht zu begleiten, und alsdann eröffnete sich der zweite Akt mit einer (noch nicht ausgeführten) Szene, in welcher der König mit seinen Granden und den Inquisitoren von dem Autodafé zurückkam; man erfuhr, daß die Königin durch eine Ohnmacht genötigt gewesen die „Glaubenshandlung" früher zu verlassen, der Kardinal hinterbrachte dem Könige zweideutige Ausrufe des Prinzen, die diesem während des schrecklichen Festes entwischt waren und Drohungen gegen das Inquisitionsgericht enthielten. Hierdurch gewann dies Motiv eine Breite und Bedeutung, die gegen die Einheit verstieß und nur gerechtfertigt gewesen wäre, wenn die dramatische Entwicklung an diesen Punkt anknüpfen oder sich um ihn drehen sollte.

Kleinere Abschnitte, die aus ähnlichen Gründen fortfielen, wären noch mehrere namhaft zu machen. So gab III 3 Herzog Alba dem Könige, um seine Erbitterung gegen Karlos noch mehr zu reizen, ein „beißendes Pasquill" in die Hand, das der Prinz verfaßt haben sollte, worin „sein ausgelassener Witz selbst seines Vaters heilige Person mißhandelte." Man wird den Fortfall dieses (aus St. Real entnommenen) Zuges um so weniger bedauern, als das Pasquill selbst, wie Möller S. 35 bemerkt, „immerhin ziemlich witzlos" war. Auch die seltsame Verabredung gehört hierher, die am Schluß der Szene I 2 die beiden Freunde trafen, damit Karlos von der gelegenen Zeit benachrichtigt werde, wann er bei der Königin erscheinen könnte. Der Marquis warf die Frage auf, welches Zeichen er geben solle, da die Entfernung etwas groß und „näher sich zu wagen für beider Sicherheit nicht ratsam" sei. Karlos erwiderte nach einigem Besinnen:

„Wie? Wenn das gelänge! — Ja, es muß — es muß!
So eben, weiß ich, ist die Zeit, wo sie
Den Garten zu besuchen pflegt. Die Quellen
Im ganzen Garten hängen mit dem Brunnen
Der Nereiden, den du vor dem Lusthaus
Der Königin entdecken wirst, zusammen.
Zum Glücke stehn jetzt alle still. Wenn du
Ein Mittel findest, diese einzige
Fontäne zu eröffnen, springen alle
Kaskaden in Aranjuez — und ich
Weiß meine Losung.

Marquis.

Glücklicher Gedanke!"

Sehr glücklich konnte man eigentlich die Wahl eines so auffallenden Mittels gerade zur Bestellung einer geheimen Botschaft kaum nennen. Außerdem erfuhr man nachher kein Wort von der Ausführung dieses Planes. In der szenischen Bemerkung I 4 heißt es: „Der Marquis winkt einem Pagen, der sich im Hintergrunde zeigt und sogleich verschwindet." Unmittelbar darauf kommt Karlos, es ist also anzunehmen, daß der Marquis den Pagen dahin bestellt hat, um ihm zur rechten Zeit einen Wink geben zu können, und so wird Karlos' Erscheinen aufs leichteste begründet, ohne die ganze Wasserkunst von Aranjuez in Bewegung zu setzen. Mit Recht strich daher Schiller 1801 jenes Motiv.

Am deutlichsten tritt natürlicherweise der Fortschritt zu höherer dichterischer Reife zwischen den Thaliabruchstücken und und der Ausgabe von 1787 hervor. Denn die ersteren gehören noch ganz dem ungemäßigten Sturm und Drang der früheren Periode an, während sich der Dichter gerade in den bedeutungsvollen Jahren, die ihm Körners Freundschaft brachten, klärte und beschwichtigte. Aber andrerseits geht solche Entwicklung doch nicht mit einem Schlage vor sich, und so fand er, als er 1801 nach vierzehn Jahren das Stück wieder vornahm, noch viel zu tun. Bezeichnende Beispiele dafür sind schon oben angeführt, vor allen II 10. Noch umfangreichere Kürzungen erfuhr 1801 die große Szene zwischen dem König und dem Marquis (III 10), die in der Thalia noch nicht enthalten war. Ich kann Vollmer

in keiner Weise beistimmen, der in seiner Einleitung diese Streichungen beklagt und behauptet, die Verse seien nur der Kürzung wegen, „aus bühnentechnischen Rücksichten“ streng, ja grausam geopfert worden, weswegen ein Wiederabdruck der alten vollständigen Ausgabe wünschenswert gewesen sei. Dies letztere ist ja ohne Zweifel richtig; aber nicht das geringste Verdienst von Vollmers mustergültiger Arbeit ist gerade dies, daß wir Schillers Selbstkritik in ihrer Sachlichkeit und ästhetischen Besonnenheit durch die konkrete Anschauung erst recht würdigen lernen. Denn wenn es auch offenbar ist, daß er darauf ausging, den Umfang der überlangen Szene etwas einzudämmen (er strich von 540 Versen 160 fort), so bleibt es doch bewunderungswert, mit wie unfehlbar sicherem Treffer er gerade nur die schwächeren, die wirklich entbehrlichen Partien verbannt hat, die entweder Abschweifungen oder Wiederholungen brachten oder im Ausdruck minder gelungen waren.

Und dieses sichere Taktgefühl, mit dem Schiller alles tilgte, was einem reiferen Geschmacke nicht entsprach, finden wir überall bestätigt. Man betrachte nur auch in dieser Hinsicht einmal die allererste Szene des Stückes. Welch ein Gewinn war hier die überaus starke Kürzung, ganz abgesehen von den oben hervorgehobenen dramatischen Rücksichten. Denn diese Szene war wohl die unreifste des ganzen Dramas. Einerseits mußte das Benehmen des Prinzen in hohem Grade auffallen, indem er dem Domingo gegenüber, den er doch als seinen „fürchterlichsten Feind“ kennt und gleich mit dem ersten Worte als einen „Erzspion“ bezeichnete, fortwährend in den unmäßigsten Ausdrücken von seinem Geheimnis sprach, von seinem „rasenden Gelust,“ seinem „frevelhaften Durst,“ den nur „ein Verbrechen löschen“ könne, dem ein „ewiges, ein schreckliches Gesetz, die starre unwandelbare Regel der Natur“ entgegenstehe u. dgl. Mit Recht wird in der vorher erwähnten Besprechung des Stückes in der Neuen Bibliothek der sch. W. (Braun I, S. 159) bemerkt, daß man dadurch gerade keine günstige Vorstellung von seinem Verstande erhalte; denn „bekennen, daß man ein Geheimnis im Busen trage, heißt dieses Geheimnis halb

verraten." Außerdem aber war gerade diese Szene überreich an übertriebenen, gesuchten und geschmacklosen Wendungen und rechtfertigte den Tadel desselben Beurteilers über den „schwülstigen, mit Tropen überladenen Stil." So rief z. B. Karlos dem Priester, der sich vermißt, in seine Seele dringen zu wollen, die Worte zu:

„Elender, weh dir selbst!
Wohin — wenn dir dein Bubenstück gelänge —
Wohin verkröchst du dich? In einer Auster
Gehirne krümmte deine Seele sich,
Wenn ihr die meinige begegnen sollte."

Er nannte ihn einen „Schlächterhund des heiligen Gerichts," der „die fetten Kälber in das Messer hetze" u. dgl. Wie höchst gesucht war die Erfindung von dem Brunnen in der Sierra Morena, und dabei Karlos' Wendung: „So, Bösewicht — und an mein Herz willst du die Wünschelrute halten?" dem Gespräch Hamlets mit Güldenstern über das Flötenspiel allzudeutlich und zwar recht unglücklich nachgeahmt. Von allen diesen Auswüchsen ließ der Dichter nicht eine Zeile stehen. Ähnlich wurde in anderen Fällen ein Motiv, auch wo es erhalten blieb, gemildert oder geschmackvoller gewendet. Ich hebe nur die Geschichte aus der Knabenzeit der Freunde hervor. Statt daß jetzt der falsche Wurf des Federballs, welcher der „Tante von Böhmen" ins Auge flog, den Zorn des Königs erregte, erzählte Karlos in der Thalia:

„Einmal geschah's bei unsern Kinderspielen,
Daß meines Vaters zahmer Pavian
Dich ärgerte, der Pavian sein Liebling.
Ein Messer warfest du nach ihm, das Tier
Lief heulend zu dem König und blieb tot
Zu seinen Füßen liegen. Rasend sprang
Der König auf" u. s. w.

Auch die Strafe des Prinzen war noch mehr ins Ungeheure gezeichnet: „Den König," hieß es,

„Erbitterte des Knaben Heldenmut.
Zwölf fürchterliche Stunden zwang er mich
In einem toten (?) Kerker ihn zu büßen."

Fast unzählig sind alsdann die Stellen, wo Schiller im einzelnen änderte oder kürzte. Es liegt dieser Besprechung fern, über die Fälle dieser Art einen vollständigen Überblick zu geben; denn es ist keine Szene und keine Seite davon unberührt geblieben, und er bewährt dabei die oben gerühmte sichere Unterscheidungsgabe im kleinen wie im großen. Man vergleiche z. B. die kurze Szene III 8 zwischen Alba und dem Marquis in den beiden Fassungen von 1787 und 1801. Daß sie von 27 Zeilen auf 10 herabgesetzt wurde, ist das wenigste. Aber man kann die ältere Form heute kaum ohne ein Lächeln lesen. Worte Posas an Alba wie: „Daran ist niemand schuld als Sie.“ „Sie sehen, es führt zu nichts.“ „O das wird so sehr nicht eilen.“ „Sagen Sie mir doch, wie lange kann denn das dauern?“ u. dgl. standen dem Helden etwas kindlich zu Gesichte. Mit sicherem Takte hat Schiller alles das weggestrichen und ohne ein einziges neues Wort hinzuzufügen, nur die zehn vortrefflichen Verse stehen lassen.*) Ähnlich verfuhr er nun an vielen anderen einzelnen Stellen. Überall wurden Flecken getilgt, Auswüchse beschnitten, Übertriebenheiten herabgesetzt, Roheiten oder Überschwenglichkeiten gemildert. Bald ließ er eine oder mehrere Zeilen fort, z. B. I 2:

„So war es nicht, wie ich Don Philipps Sohn
Erwartete. So fürchterlich umarmte
Mich Karl noch nie. Ein unnatürlich Rot“ u. s. w.

Hier fielen die hervorgehobenen Worte erst 1801. In derselben Szene, wo der Marquis auf Karls Erinnerung an seine Knabenworte „Ich will bezahlen, wenn du König bist“ ihm die Hand reicht und erwidert: „Ich will es, Karl, das kindische Gelübde“ u. s. w., standen in der Thalia vorher noch folgende Zeilen:

Marquis (in der heftigsten Aufwallung).
„Und mich verleugne zwischen Tod und Leben

*) Daß Vollmer auch von diesen Streichungen im Tone des Bedauerns spricht, ist mir völlig unverständlich und erklärt sich wohl nur aus der Voreingenommenheit des Herausgebers für den von ihm veröffentlichten Text.

Die himmlische Barmherzigkeit — das Tor
Des Paradieses schlage eilend zu,
Wenn einst mein abgeschiedner Geist dort landet,
Die Auferstehung misse mein Gebein,
Gott meine Seele, wenn ich je —

Karlos.

Halt ein,
Du sollst nicht schwören —

Marquis.

Wenn ich je vergesse,
Was Karl für seinen Rodrigo getan,
Was Rodrigo dem Karlos zugeschworen.
Auch meine Stunde schlägt vielleicht."

In I 5 waren Karlos' Worte:

„Auf diesem Platz will ich verzaubert liegen
In dieser Stellung angewurzelt" —

nicht so abgebrochen, sondern er fuhr fort:

„In dieser Stellung angewurzelt kleben,
Bis über mir und unter mir das Rad
Der Schöpfung stillgestanden."

Hier machte der Rezensent in der Neuen Bibliothek die nicht unwitzige Bemerkung, daß die Antwort: „Rasender!" die die Königin giebt, die einzige und beste Antwort sei, die man auf so etwas geben könne. In IV 3 war nach den Worten des Marquis: „Widerrufen kann der König nie. Wir kennen ja den König" vor 1801 noch hinzugefügt:

„Unwandelbar wie der Natur Gesetze
Beharrt sein überlegter Schluß."

In anderen Fällen wurden treffendere Ausdrücke eingesetzt. So lauten Karlos' Worte I 2 nach dem Eingeständnis seiner Liebe ursprünglich:

Weltgebräuche,
Die T a f e l n der Natur und Roms Gesetze
V e r k l a g e n diese Leidenschaft. Mein W u n s c h
Stößt fürchterlich auf meines Vaters L i e b e.

Indem Schiller 1787 für die vier hervorgehobenen Ausdrücke die Worte einsetzte: Ordnung, verdammen, Anspruch, Rechte, gewann die ganze Stelle ausnehmend an bezeichnender Kraft und

Klarheit. — Ähnliche Änderungen gehen durch das ganze Stück. Im letzten Auftritt sagt Karlos:

„Von dieser Stelle hätten mich noch gestern
Des nahen Todes Schrecken nicht gerissen.“

So schrieb Schiller erst 1801, bis dahin hieß der Vers:

„Des Weltgerichts Posaunen nicht gerissen.“

Gerade dies auffallend häufige Anpochen an die jenseitige Welt, an Ewigkeit und Weltgericht, Auferstehung, Paradies und Verdammnis ist sehr bezeichnend für Schillers früheste Periode: man denke nur an die Laura-Oden und so viele Stellen der drei ersten Dramen. Um diese Zeit fing er an, auch dies zu überwinden und sich menschlicherer Bilder zu bedienen. — Einzeln kam es auch vor, daß aus einem gestrichenen Abschnitt ihm einiges der Erhaltung wert dünkte und er es deshalb anderswo wieder in die Darstellung einflocht. So wurde eine ganze Anzahl von Versen, die der König ursprünglich II 4 zu Domingo sprach, ihm später in der Szene III 10 dem Marquis gegenüber in den Mund gelegt. Zuweilen ist es ein einziges Wort, das der Dichter vom Untergange rettete. In den Zeilen des Herzogs Alba, die in der jetzigen Szene II 13 mit vollem Rechte gestrichen wurden, stand das Wort „Missetätersbangigkeit,“ welches ihm als von neuem und bezeichnendem Gepräge wohl wirkungsvoll dünkte; er nahm es deshalb in Karlos' Worte I 2 auf: „Nein, ach nein, Ich hasse meinen Vater nicht“ u. s. w., wo statt dessen bisher das abgegriffenere Wort „Höllenangst“ gestanden hatte.

Im ganzen verfuhr der Dichter sowohl 1787 als 1801 und 1805 mit so besonnener und immer gereifterer Einsicht, daß Stellen, in denen man der älteren Fassung den Vorzug geben oder die Verkürzung bedauern müßte, kaum vorhanden sind; einige unbedeutende Kleinigkeiten sind unten im einzelnen angeführt. Düntzer urteilt zwar S. 107, daß durch die Änderungen von 1801, wenn sie auch das Stück zur Aufführung geeigneter gemacht hätten, doch „der Vers an vielen Stellen zerrissen und

der Zusammenhang oft verdunkelt worden sei," und auch Vollmer (S. XXI) behauptet, der Dichter habe mehrfach und gewaltsam in den Bau und Zusammenhang des Dramas eingegriffen, und „bei diesen gewaltsamen Operationen sei oft das ganze Versgefüge zerrissen worden." Aber beide Vorwürfe sind unbegründet oder wenigstens stark übertrieben. Zunächst findet sich ein „Eingriff in den Zusammenhang," also irgend eine Änderung des Ganges der Handlung nirgends; nur hat Schiller an zwei Stellen ein paar kleine dramatische Mittelglieder weggeschnitten, so daß der Leser sie sich selbst ergänzen muß. Das ist erstens im zweiten Akte, wo nach dem großen Monolog der Eboli (9. Auftritt) noch eine Szene mit dem Pagen folgte, den sie beauftragte, ihr den Domingo zuzuführen, und dann ein zweiter Monolog, worin sie ihren Entschluß sich dem Könige hinzugeben noch deutlicher aussprach. Aber der aufmerksame Leser vermißt in der jetzigen Fassung sicherlich nichts. Die Worte der Prinzessin: „Der König wisse den Betrug!" und (nach kurzem Besinnen): „Ganz recht! Das ist der Weg zu seinem Ohre!" sind deutlich genug! Ein wenig anders steht es im vierten Akt: der 14. Auftritt (Alba und Domingo mit der Königin) überrascht jetzt vielleicht manchen Leser, weil der Entschluß der beiden Höflinge, sich an ihre bisherige Todfeindin zu wenden, ganz unvermittelt kommt. Hier wurde uns bei der früheren Fassung (1787) in zwei kurzen lebhaften Szenen die ingrimmige Wut der beiden über Posas Erhebung vorgeführt, die sie zu diesem verzweifelten Schritte trieb; dieser selbst aber kam dann erst zur Ausführung, nachdem die Gefangennehmung des Prinzen gezeigt hatte, daß die Macht des Marquis völlig unbegrenzt sei. Der jetzige 14. Auftritt stand nämlich damals erst hinter dem zwanzigsten. Indes auch diese ursprüngliche Anordnung war doch nicht ganz ohne Bedenken gewesen: wenn die Königin die Nachricht von Karls Gefangennahme gehört hat, so möchte man ihr kaum die Gemütsruhe noch zutrauen, die beiden heimtückischen Schleicher mit so überlegener Seelengröße abzutrumpfen, wie sie es in dieser bewunderungswürdigen Szene tut. Sonst dürfte sich kaum

noch eine Stelle finden, wo die getilgten Verse einen erwünschten, deutlicheren Wink für den Zusammenhang enthielten. Vielleicht IV 3, wo der Marquis vor 1801 etwas genauer angab, wie er sich den Verlauf der Dinge etwa denke, wenn Karlos nach Brüssel gehe. Der König, sagte er, werde hoffentlich nachgeben müssen.

„Wie der Niederlande
Vereinte Stärke gegen Philipps Macht
Bestehen müßte, wäre zu berechnen.
Doch nein, so blutig wird es nicht. Europa
Wird zwischen Sohn und Vater Frieden mitteln.
Karl spricht von Unterwürfigkeit — und Demut
Muß Wunder tun an eines Heeres Spitze.
Dem König bleibt die Wahl, großmütig zu
Vergeben oder zweifelhaft zu schlagen.
Wie kann er wanken? — Eben dieser Mensch,
Der eine bill'ge Bitte abgewiesen,
Wird ein Verbrechen übersehn.“

Eine Stelle, beiläufig, die aufs klarste zeigt, daß in dieser Szene Posa noch nichts von dem Bündnisse aller Staaten Europas weiß, wodurch die Niederlande auf ewige Zeiten von der Krone Spanien getrennt werden sollten. Sonst wüßte ich in der Tat im ganzen Stücke nichts der Art namhaft zu machen.

Was endlich den Versbau betrifft, so ist richtig, daß er einigemale ein wenig litt, indem der Dichter sich nicht Zeit nahm oder es der Mühe nicht wert hielt, ihn wieder glatt herzustellen. Doch ist dies durchaus nicht so bedeutend. Denn wenn auch Unregelmäßigkeiten, Sechsfüßler und Vierfüßler, keineswegs vermieden sind, so verfährt der Dichter doch hierin lange nicht so sorglos als z. B. im Wallenstein, der verhältnismäßig etwa die doppelte Anzahl unregelmäßig gebauter Verse aufweist. Eine etwas genauere Erörterung dieses Punktes, sowie eine Vergleichung mit den anderen Stücken unseres Dichters findet man bei der Besprechung des Wallenstein im zweiten Teile dieses Buches. Im ganzen sind die Verse des Don Karlos vortrefflich gebaut, von leichtem, natürlichem Fluß, oft von bezauberndem Wohllaut und hinreißender Sprachgewalt; dabei auch dramatisch

höchst kräftig, lebendig und charaktervoll. Dies erkannte schon der Rezensent in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung an (Braun I, S. 205), der mit vollem Rechte dem Don Karlos in dieser Hinsicht „selbst vor dem Nathan einen beträchtlichen Vorzug" zuerkennt.

Alles in allem muß man gestehen, daß die Art, wie Schiller sein Stück einer vollkommneren Form näher führte, entschiedene Bewunderung verdient und uns das Reifen des großen Dichters gerade während der in Rede stehenden wichtigen Periode seiner Entwicklung in überaus anziehender Weise vor Augen führt. Sehr richtig hob eine Besprechung in den Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen 1788 (Braun I, S. 191) die „Selbstverleugnung" hervor, „mit der Herr Schiller die ersten Aufzüge dieses Stückes, seit sie in der Thalia erschienen, verändert und sogar Schönheiten der Wahrheit geopfert habe." Aber erst 1801 (1805) erhielt das Stück die Gestalt, in der es einem gereiften Geschmack wirklich gefallen und den dauernden Beifall der Nachwelt gewinnen konnte. Wenn Vollmer urteilt, „nur in der Form von 1787 mache es den Eindruck eines harmonischen Ganzen," und die vielen Abstriche, die Schiller nach vierzehn Jahren vornahm, hätten nicht den Zweck gehabt, Verse ihres Inhalts wegen zu beseitigen, sondern nur das Stück für die Bühne zurechtzuschneiden, so verkennt er in unbegreiflicher Weise die tiefe künstlerische Bedeutung gerade dieser Redaktion. Denn jetzt erst war das Werk von den Schlacken seiner Entstehungszeit gereinigt und hatte den Stempel der Vollendung erhalten. Richard Wagner hat in seinen Abhandlungen „Deutsche Kunst und deutsche Politik" (Gesammelte Schriften VIII, 78) ein bewunderndes Lob über die geniale Sicherheit ausgesprochen, mit der Schiller im Don Karlos den vornehmen Ton der spanischen Hofkreise getroffen habe. Hätte ihm nur die Ausgabe von 1887 vorgelegen, die noch so vieles Unreife enthält, so würde er schwerlich die herrlichen Worte geschrieben haben, die hier den Schluß unserer Karlosbetrachtungen

bilden mögen: „Was hier dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt erstaunlich. In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern oder Franzosen finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affekten mit solch vornehmer, menschlich adeliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein sich ausdrückend? Wie konventionell und geschraubt müssen uns dagegen selbst die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lächerlich nicht gar die höfisch theatralischen Marionetten eines Racine erscheinen! Selbst Shakespeare, der doch Könige und Rüpel gleich richtig und wahrhaftig sprechen lassen konnte, war hier kein ausreichendes Muster, denn die vom Dichter des Don Karlos beschrittene Sphäre des Erhabenen hatte sich dem Blicke des großen Britten noch nicht eröffnet."

Besprechung einzelner Stellen.

I 2. (135.)

„Ihr krankes,
Ihr krankes Herz? Und was ist wieder gut? —
Sie hören, was mich stutzen macht."

Der Marquis, der bei Karlos' Worten gestutzt hat, will diese Bewegung, die dem Freunde nicht entgangen sein kann, erklären. Die Stelle hat Ähnlichkeit mit Marinellis Antwort auf Klaudias Erwähnung vom Tode des Grafen Appiani (Emilia III 8): „Des sterbenden Grafen? Grafen Appiani? Sie hören, was mir in Ihrer seltsamen Rede am meisten auffällt."

I 2 (341).

„Hier, Roderich, siehst du zwei feindliche Gestirne" u. s. w.

Bei diesem prächtigen Gleichnis, das den Gedanken mit ungemeinem Nachdruck vergegenwärtigt, denkt der Dichter etwa an einen Kometen, der die Bahn eines anderen Weltkörpers

kreuzt und mit ihm zusammenstößt. Ähnlich ist Wallensteins Bild: „Und wenn der Stern, auf dem du lebst und wohnst, aus seinem Kreise tritt, sich brennend wirft auf eine nächste Welt und sie entzündet.“ — Solche Bilder, die den Blick in die ungeheure Weite des Weltalls lenken, liebte Schiller besonders in seiner Jugenddichtung, vgl. die Laura-Oden, das Lied an die Freude u. a. In unserem Stücke sagte in den Ausgaben vor 1801 König Philipp I 6 von seinem Sohne, dessen stumme Zurückhaltung ihm unheimlich ist:

„Das, Herzog, das ist irgend ein Komet,
Der meinem Horizont sich schrecklich nähert.“

I 5. (678).

„Und weiß er auch, wie reich er ist? Hat er
Ein fühlend Herz, das Ihrige zu schätzen?
Ich will nicht klagen, nein, ich will vergessen,
Wie unaussprechlich glücklich ich mit ihr
Geworden wäre — wenn nur er es ist.“

Der plötzliche und etwas harte Übergang von der Anrede zur dritten Person („mit ihr“) erklärt sich durch einen Blick in die frühere Fassung der Stelle. Denn vor 1801 hieß es:

„Ich will nicht klagen. Große Vorsehung,
Ich will es dir vergeben, will vergessen,
Wie unaussprechlich glücklich ich mit ihr —“ u. s. w.

Ebenso die nachher folgende, bei der jetzigen Lesart überraschende Anrede, die natürlich ebenfalls nur auf die Vorsehung gehen kann:

„Du nahmst mir meinen Himmel nur, um ihn
In König Philipps Armen zu vertilgen.“

Geradezu unverständlich kann man indes trotzdem die gekürzte Fassung nicht nennen. Ein Schauspieler, der bei oder vor den Worten „Ich will nicht klagen“ den nötigen Absatz macht und etwa einen Blick zum Himmel richtet, kann die Beziehung ohne Mißverständnis zur Geltung bringen. Jedenfalls kann man es nur mißbilligen, wenn Goedeke statt des obigen „mit ihr“ die Lesart der Ausgabe von 1802 „an Ihrer Hand“ aufgenommen hat. Er hält sonst durchaus an der Ausgabe von 1801 und den

hierin von Schiller selbst getroffenen Änderungen von 1805 fest, und dies ist auch kritisch allein das Richtige. Es ist zu bedauern, daß er hier und an einigen wenigen anderen Stellen auf eine andere Ausgabe zurückgreift. Dies dürfte wenigstens nur dann geschehen, wenn die kritisch beste Lesart unbrauchbar wäre. Aber hier ist sie sogar vorzuziehen. Denn abgesehen davon, daß ohne Not ein Sechsfüßler hergestellt wird, tritt die Anrede „Du nahmst mir meinen Himmel“ u. s. w. nun erst recht unvermittelt und unverständlich ein. — Mit der Anrede an die Vorsehung, ohne daß das Wort genannt wird, kann man Iphigeniens Wendung an die Götter vergleichen (V 3) „Allein euch leg' ich's auf die Knie!“

I 5 (728).

— „Wenn es ihm
Nichts als den Umsturz der Gesetze kostet.“

Der Eindruck der Erhabenheit in diesen Worten hat darin seinen Grund, daß der „Umsturz der Gesetze“ uns sonst notwendig als der Inbegriff alles sittlich Verwerflichen erscheint, so daß eine Steigerung gar nicht mehr denkbar ist, während die Einführung mit „nichts als“ ihn als etwas Geringfügiges, kaum Nennenswertes bezeichnet, so daß auf den Zustand des Gemütes, dem dies so erscheint, ein ungeheures Licht geworfen wird. Ganz ähnlich in dieser Hinsicht ist Posas Wort III 10, wenn er auf Philipps Frage, ob er bei Angabe seiner Gründe zu wagen fürchte, antwortet: „Wenn ich Zeit gewinne, sie zu entwickeln, Sire — mein Leben höchstens.“ Durch den Zusatz „höchstens“ wird dasjenige, was den meisten Menschen als der Inbegriff aller Güter gilt, dessen Verlust notwendig den Verlust aller Güter einschließt, als ein geringfügiges, leicht entbehrliches Ding bezeichnet. Zu vergleichen ist auch Karlos' Wort II 2 (dies Amt) „will einen Menschen, Vater, und das ist das Einzige, was Alba nie gewesen.“

I 6. (809).

Der erste Vers dieses Auftritts beginnt unvollständig:

„So allein, Madame?“

Die ältere Fassung zeigt auch hier den Grund, indem sie am Schluß des vorangehenden Auftritts dem Prinzen nach Empfang der Briefe noch die Worte gab: „Ha, ich verstehe!“ Diese strich Schiller 1801 und ließ den Vers unergänzt. Dagegen in der Ausgabe von 1802 lautete Philipps Frage:

„Was seh' ich! Sie hier! So allein, Madame?“

Dies war eine recht auffällige Verschlechterung. Der erstaunte Ausruf „Sie hier!“ hat, da wir uns beim Landhaus der Königin, in ihrem „Gartenwäldchen“ befinden, keinen verständlichen Sinn; auch wird die Befremdung des argwöhnischen Königs ungleich besser durch die eine knappe Frage, auf die es ankommt, als durch drei sich gleichsam überstürzende Ausrufe gekennzeichnet, die ganz gegen seine wortkarge Natur sind. So ließ denn auch Schiller bei seiner Durchsicht des Stückes 1805 die Worte gewiß mit Bedacht fort, und es ist unrecht, daß Goedeke sie wieder eingesetzt hat; sie sind sachlich anstößig und kritisch verwerflich. Die Unvollständigkeit des Verses ist im Verhältnis dazu ganz bedeutungslos.

I 6 (869).

„Wenn ich einmal zu fürchten angefangen,
Hab' ich zu fürchten aufgehört.“

Philipp will sagen: Das Gefühl der Furcht kann bei mir nur einen Augenblick dauern; ich würde, sobald ich fürchte, durch schnelle Tat (Strafe, Tod) die Ursache der Furcht und dadurch diese selbst wegräumen. Eine Erläuterung dazu giebt z. B. sein rasches Verfahren gegen Posa. Ähnlich in Shakespeares Othello III 3 (nach Eschenburgs Übersetzung):

„Nein! Wenn man einmal zweifelt, so muß man darauf bestehen, seinen Zweifel aufzulösen.“

II 4 (1279).

„Die hintern Zimmer im Pavillon.“

Das Wort ist viersilbig zu lesen (Pavillion), und so braucht Schiller damals alle ähnlichen Worte z. B.

II 7 (1514): „Das Billet — das Billet enthalte."
III 2 (2485): „im linken
Pavillon war Feuer."
V 9 (5121): „Die durch diesen
Pavillon verbreitet stehn,"

,wo einige Ausgaben, aber ohne kritische Berechtigung, haben: „Pavillon hin verbreitet stehn." Ebenso z. B. in der „Schlacht":

„Bataillone niederwälzt der Tod."

Die einzige Stelle mit anderer Messung im Don Karlos ist meines Wissens die Zeile II 7 (1482):

„Ich übergab ihm Schlüssel und Billet,"

welche indes vor 1801 lautete:

„Ich übergab ihm Billet und Schlüssel."

Ähnlich, doch unserer heutigen Aussprache mehr entsprechend, ist, daß er in Wörtern wie „Millionen" das i stets vokalisch liest, also viersilbig mit vollem Ton auf der ersten Silbe z. B. III 10 „Von Millionen Königen ein König." Ebenso: „Seid umschlungen Millionen!" Auch noch in späterer Zeit z. B. in dem Epigramm: „Millionen beschäftigen sich, daß die Gattung bestehe." Vgl. die Anmerkung von Imelmann zu Vers 91 der Künstler, der unter anderem hervorhebt, daß der Name Oktavio im Wallenstein stets viersilbig ist, während z. B. Antonio in Goethes Tasso oft die dreisilbige Messung zeigt (was hier bekanntlich mit der Änderung des ursprünglichen Namens Battista oder Pigna in Antonio zusammenhängt).

Die letzten Reden des Prinzen in dieser Szene sähe man gern noch erheblich gekürzt, obgleich der Auftritt von ursprünglich 157 Versen bereits 1787 auf 106 und 1801 auf 86 zurückgebracht ist. Worte wie „Du nimmst ein schreckliches Geheimnis mit, das jenen starken Giften gleich" u. s. w. sind einerseits offenbar höchst zweckwidrig, da sie den Pagen, wenn er noch unbefangen ist, notwendig ängstlich und befangen machen müssen; außerdem aber sind sie auch dramatisch zu bedauern, da sie die drängende Handlung empfindlich aufhalten. Die Szene gehört zu den wenigen, die noch ziemlich stark den Stempel der früheren

Periode, der ersten Thalia-Veröffentlichung, an sich tragen. Zugleich aber enthält sie in den Streichungen von 1801 mehrfach schlagende Beispiele für die oben erörterte Bedeutung dieser Redaktion. So las man nach Karlos Worten (1300) „Sie liebt mich!" noch folgendes:

„O laß mich — laß mich's ringsherum dem ganzen
Madrid, dem Hof, dem Königreich erzählen,
Erzählen, wie ich glücklich bin!"
(er will gehen)

Page.

Wohin?
Wem wollen Sie erzählen? Sie vergessen" u. s. w.

Daß er auf der Stelle fortrennen will, um aller Welt zu erzählen, daß die Königin ihn liebe, war wirklich etwas stark und hat ein Gegenstück wohl nur in IV 13, wo nach Lermas zweiter Warnung Karlos, in seiner Angst um die Königin auf Rettung sinnend, seinen Worten „Wen schick' ich denn?" hinzufügte:

„Ist denn kein Mittel? Rufen
Sie mir den Marquis — hurtig!"

Lerma.

Wen?

Karlos (bleibt erstarrt stehen)

Ach Gott!

Lerma.

Und jetzt ist auch der König dort.

Karlos (in Gedanken verloren)

Hab' ich
Denn niemand mehr?" u. s. w.

Er sollte also aus Erregung über Posas Verrat augenblicklich ganz vergessen haben, daß es eben Posa war. Solche Züge machten aus dem leidenschaftlichen, feurigen Jüngling einen halb unbewußten, kindischen Träumer. Erst 1801 wurde alles derartige klar und sicher getilgt.

II 5 (1374).

„Der König hat ganz recht, ganz recht.
Ich seh's jetzt ein und bin vergnügt."

Das Wort vergnügen braucht Schiller nach dem Sprachgebrauche der Zeit für befriedigen, also vergnügt für zufrieden.

Vgl. V 9 „Seine Neigung war die Welt mit allen kommenden Geschlechtern. Sie zu vergnügen fand er einen Thron" u. s. w. Für diesen Gebrauch führt Imelmann zu Vers 409 der Künstler: „Je reifer ihr den schnellen Blick vergnüget," noch Gordons Worte in Wallensteins Tod IV 7 an: „Ich bin vergnügt, verlange höher nicht hinauf" und den Grafen von Habsburg, der „des Jagens Begier vergnüget" d. h. befriedigt; hierher gehört ferner auch wohl Polykrates „mit vergnügten Sinnen," was wohl nicht bedeutet „fröhlichen Sinnes," sondern „zufriedenen Sinnes." Ebenso bei anderen Schriftstellern, z. B. in Gellerts Erzählung von dem armen Schiffer: „Ich bin vergnügt, ich habe keine Schulden." Ein hübsches Beispiel bietet auch unser Stück in einer Lesart der älteren Ausgaben. Bis 1801 wies Posa III 10 (2987) Philipps Aufforderung, sich eine Gnade zu erbitten, mit den Worten zurück: „Sire, ich bin vergnügt." Dies würde uns heute recht launig klingen, und Schiller hat durch die Änderung „Sire, ich bin zufrieden" die giltigste Übersetzung des in dieser Bedeutung allmählich absterbenden Wortes in den neueren Sprachgebrauch gegeben. In demselben Sinne steht auch begnügt, z. B. bei Goethe, Nat. Tochter I 5: „Begnügte sollten unterm niederen Dach, Begnügte sollten im Palaste wohnen."

II 8 (1670).

Daß die Prinzessin etwas sehr kühn handelt, indem sie Karlos' Hemdkrause wegschnellt und eine „Bandschleife, die da verborgen war, wegnimmt," ist schon von anderen bemerkt worden. Auffallend ist aber auch ihr Irrtum, daß sie sich einbildet, es sei ihre Schleife, während sie doch von der Königin ist. Erst nach Karls Weggange erkennt sie sie, wobei der Dichter dieselbe seltsamerweise als „die Schleife, die Karlos ihr gegeben hat" bezeichnet.

II 8 (1776).

„Dem großen Kaufmann gleich,
Der, ungerührt von des Rialto Gold,

Und Königen zum Schimpfe, seine Perle
Dem reichen Meere wiedergab, zu stolz,
Sie unter ihrem Werte loszuschlagen."

In der letzten Szene von Shakespeares Othello nennt der Held sich selbst, seiner Verblendung wegen, „einen Mann, dessen Hand gleich dem verworfenen Juden eine Perle wegwarf, die reicher war als sein ganzer Stamm." Zur Erklärung berichtet Eschenburg folgende Geschichte: „Ein Jude hatte aus einer langwierigen Gefangenschaft in fremden Landen eine Menge Perlen mit nach Venedig gebracht und sie nach Wunsch verkauft, nur eine ausgenommen, die sehr groß war und auf die er einen unmäßigen Preis gesetzt hatte, wovon er nichts ablassen wollte. Als er sie dafür bei niemand anbringen konnte, ließ er alle Kaufleute der Stadt auf dem Rialto zusammenkommen, bot die Perle noch einmal aus, aber umsonst, pries ihre große Schönheit und Kostbarkeit und warf sie plötzlich vor ihren Augen in die See."*)

II 14 (2255.)

„Was wir
Verheimlichen, kann euren Gott nicht schänden,
Es ist sein eignes schönstes Werk."

Damit können wohl nur die Weltbeglückungspläne der Freunde, Flanderns Befreiung u. dgl. gemeint sein. Dies ist darum nicht recht am Platze, weil Karlos augenblicklich diese Gedanken über seiner neuen Liebeshoffnung ganz aus den Augen verloren hat und erst durch den Marquis sehr ernst daran gemahnt werden muß.

II 14 (2259).

„Die Welt und ihr Geräte."

Dies Wort verwendet Schiller mehrfach besonders wirksam z. B. Jungfrau von Orleans, Prolog: „Ihr seid verwundert

---

*) Die Shakespearestelle selbst wird heut ganz anders gedeutet, auf Grund der richtigen Lesart „ein Indianer" (Indian) statt „Jude" (Judean). Vgl. die Anmerkung in Ulricis Ausgabe der Schlegel-Tieckschen Übersetzung.

ob des seltsamen Geräts in meiner Hand.“ Demetrius II 2: „Mit des Krieges furchtbarem Gerät.“

II 15 (2406).

„War Philipp dir gefährlich? Welches Band
Kann die verletzten Pflichten des Gemahls
Mit deinen kühnern Hoffnungen verknüpfen?
Hat er gesündigt, wo du liebst?“

Die letzten Worte erklärt Düntzer dahin: „Hat bloß er gesündigt, daß er die Eboli liebt, nicht auch du, wenn du denkst, die Königin werde deine Begierden befriedigen?“ Aber abgesehen davon, daß von einem solchen „nicht nur, sondern auch“ nichts im Texte steht, so hält ja Posa Karlos' Liebe in dem Sinne, wie er sie ihm „erklärt,“ nicht für Sünde. Wir hören ihn IV 21 darüber sagen:

„Ich nährte diese Liebe,
Die mir nicht unglückselig war. —
Ich wollt' ihn führen zum Vortrefflichen,
Zur höchsten Schönheit wollt ich ihn erheben:
Die Sterblichkeit versagte mir ein Bild,
Die Sprache Worte, da verwies ich ihn
Auf dieses. Meine ganze Leitung war,
Ihm seine Liebe zu erklären.“

Wenn er also an diese ideale Höhe denkt, in welcher er Karlos' Liebe zur Königin wünscht, so fragt er in unserer Stelle: ist es dieselbe Höhe, gleichsam derselbe Boden (Niveau), auf welchem deine Liebe und seine Sünde sich bewegen? Der König empfindet niedere Sinnenlust zur Eboli, du ideale Anbetung für die Königin; kann da das eine irgendwie das andere berühren? Die rhetorische Frage steht nicht in dem Sinne „Philipp hat nicht gesündigt,“ sondern „Philipp hat nicht da gesündigt, wo du liebst.“ Gesündigt hat er jedenfalls. Dasselbe bedeuten nun auch die Worte: „War Philipp dir gefährlich?“ d. h. auf dem Gebiet idealer, entsagungsvoller Liebe, wo ich dich hoffte, konnte dir Philipp niemals gefährlich sein, du konntest dich durch ihn hier niemals beeinträchtigt fühlen, so daß

seine Sünde, wodurch er der Gattin unwert wird, dir ein Gewinn sein könnte.

II 15 (2438).

„Doch hier verirrte deine Phantasie,
Dein Stolz empfand Genugtuung — dein Herz
Versprach sich Hoffnung."

Die Worte verdienen in keiner Weise Düntzers Vorwurf: „Diese ganze Verteidigung gehört wohl zu den gezwungensten Ausführungen des Stückes." Posa sagt: mit Recht konntest du, als du von der Untreue des Königs hörtest, mit stolzem Selbstbewußtsein dir sagen, daß du der Elisabeth würdiger gewesen wärst als er. „Du jauchztest der Beleidigte zu sein, denn Unrecht leiden schmeichelt großen Seelen." Unter dem Eindruck dieser berechtigten Genugtuung spiegelte sich dein Herz das (sittlich) Unmögliche auf Augenblicke als möglich vor. Was ist hier gezwungen? Vielmehr ist dies ein psychologisch sehr natürlicher Vorgang und aufs glücklichste dem Wesen leidenschaftlichen Begehrens abgelauscht. Unser Intellekt steht, mit Schopenhauer zu reden, unter der Herrschaft unseres Willens, und nichts kommt häufiger vor, als daß jemand die Unwürdigkeit seines Gegners mit seiner eigenen Berechtigung verwechselt.

III 3 (2618).

„Ein Gärtner hatte
Dem Prinzen dort begegnet."

So in der Thalia und in allen späteren Drucken bis 1812. Hier erst hat sich die unberechtigte Lesart „Den Prinzen" eingeschlichen und ist in viele Ausgaben übergegangen. Mit haben verbindet Schiller das Wort auch Jungfrau von Orleans III 4: „Nur einem Traurigen hab' ich begegnet." So auch andere Schriftsteller, Goethe, Kleist. Vgl. Sanders Wörterbuch.

III 3 (2671).

„Daß Ihr beinahe zwei Minuten lang
Mich ein Verbrechen hättet fürchten lassen,
Das gegen Euch begangen werden kann."

Die Worte können nichts anderes bedeuten, als daß Alba, wie jeder Ehemann, der Untreue seiner Gattin ausgesetzt sei, ein Gedanke, den ja Philipp schon dem Grafen Lerma gegenüber aussprach. Daß Herzog Alba vermählt war, ist geschichtlich. Philipp, der ihn eben sehr deutlich in seine Schranken als Untertan zurückgewiesen hat, will wohl sagen: gegen eine Königin dürft ihr solchen Verdacht, wie er einem gewöhnlichen Weibe wohl nahen kann, gar nicht aussprechen; sie ist darüber erhaben. In kleineren Verhältnissen denkt ähnlich der Graf von Saverne, der sicher zu sein glaubt, daß von seinem Weibe „der Versucher ferne bleibt." Bei Philipp ist es freilich nur äußerlich ein Aufbäumen seines königlichen Stolzes gegen die beiden zudringlichen Verleumder. Denn im Innern wird er ja von Zweifel und Argwohn zernagt. — Düntzer sagt, der Sinn gehe dahin, daß Philipp „mit bitterer Schärfe" andeute, Alba „lasse ihn an die Untreue seiner Gattin glauben, weil er den Prinzen hasse; denn nur dieses könne der freilich wunderlich gezwungene Ausdruck sagen." Aber wenn man die Worte auch noch so wunderlich zwingt, so können sie doch niemals dies bedeuten.

III 5 (2825).

„Ich schütte die Lose auf."

In Watsons History of Philipp the second, die Schiller in der Übersetzung benutzte, fand er die Angabe, daß Philipp ein Verzeichnis seiner Beamten besaß, worin alle ihre Laster und Fehler, sowie ihre Tugenden und Vorzüge bemerkt waren. Wir sehen auch hier, wie sorgfältig und geschickt der Dichter in der Benutzung solcher einzelner überlieferter Züge ist. Ich verstehe nicht, warum Düntzer, dem ich diese Angabe aus Watson entnehme (S. 77, Anm.), trotzdem auf S. 232 seines Buches dies Verfahren „etwas wunderlich" nennt.

III 7 (2878).

„Das, großer König,
Ist alles, was ich von der span'schen Jugend
Und der Armada wiederbringe."

Schiller verlegt den Untergang der Armada, der 1588 stattfand in die Zeit unseres Stückes 1568, um sich einen schönen charakteristischen Zug für Philipp nicht entgehen zu lassen. Aber keineswegs darf man sich vorstellen, daß Medina Sidonia in dieser Szene dem Könige die erste Kunde des Unglücks persönlich überbringe, daß also Philipp hier von der Nachricht überrascht werde. Dies ist an sich nicht wohl denkbar, da die Nachricht notwendig schneller sich verbreitet als der General nach Madrid kommen kann; und wenn Alba III 6 auf Sidonias Frage wie der König aufgelegt sei, erwidert: „Sehr übel für Sie und Ihre Zeitungen,“ so ist klar, daß der Vorfall selbst bereits allgemein bekannt ist; dasselbe zeigen Karlos' Worte: „Hoffen Sie das Beste von meines Vaters Gnade und Ihrer Unschuld.“ Auch dramatisch ist es so wirksamer, weil es natürlicher ist. Denn die Meldung einer so ungeheuren Verheerung der spanischen Kriegsmacht könnte, wenn Philipp noch gar nichts davon wüßte, nicht so kurz abgetan werden.

III 10 (3038).

„In Monarchien darf
Ich niemand lieben als mich selbst.“

Unter Monarchie ist hier wie durchweg eine Staatsform verstanden, in welcher der König allein alles anzuordnen und zu befehlen hat, die Untertanen aber völlig willenlose Werkzeuge in des Königs Hand sind, wie der Meißel in der Hand des Künstlers, das Saitenspiel in der Hand des Sängers, der Mensch in der Hand Gottes. Ist dem so, so darf der Untertan niemals einen eigenen, selbstgefaßten guten Zweck haben, sondern alles Gute, was beabsichtigt und ausgeführt wird, geht nur vom Geist und Willen des Königs aus. Allerdings ist solcher Zustand in voller Ausführung undenkbar, weil eben ein Mensch nicht Gott sein kann. Aber Posa will zeigen, zu welchen Folgen die als Grundsatz anerkannte Lostrennung des einen vom ganzen übrigen Menschengeschlechte führen muß, die daher als eine „Verdrehung der Natur“ erscheint. Daß der Gegensatz zur Mon-

archie hier nicht etwa republikanische Staatsform zu sein braucht, lehren seine späteren Worte deutlich genug.

III 10 (3074).

„Meine Wünsche verwesen **hier**"

d. h. in meiner Brust. Dies bedeutet die vom Dichter hinzugefügte Bemerkung „die Hand auf die Brust gelegt," die nicht etwa, wie es zuweilen irrtümlich verstanden wird, zur Bekräftigung der folgenden Worte dienen soll. Übrigens ist diese Beteuerung Posas höchst auffallend. Ein Mann, der in der eifrigsten und tätigsten Weise für Flanderns Befreiung wirkt, kann nicht behaupten, daß seine Wünsche in seiner Brust enden, er will ihnen im Gegenteil möglichst Gestaltung in der Wirklichkeit verschaffen. Mag es auch seine Überzeugung sein, daß „das Jahrhundert seinem Ideal nicht reif" sei (welches Jahrhundert wäre das überhaupt?), und daß er insofern ein Bürger der Jahrhunderte ist, „welche kommen werden," aber darum kann er sich doch nicht als jemand bezeichnen, der ohne jeden Wunsch nach Verwirklichung bloß theoretisch seine Gedanken hegt. Auch daß er auf Philipps Frage, ob der König der erste sei, der ihn von dieser Seite kenne, erwidert: „Von **dieser** — ja!" ist nicht der Wahrheit gemäß, da alle seine Ideen zwischen ihm und Karlos gemeinsam sind.

III 10 (3125).

„Um diesen Preis sind Sie ein Gott. — Und schrecklich,
Wenn das **nicht** wäre, wenn für diesen Preis,
Für das zertretne Glück von Millionen,
Sie nichts gewonnen hätten! Wenn die Freiheit,
Die Sie vernichteten, das Einz'ge wäre,
Das Ihre Wünsche reifen kann?"

Posa hat ausgeführt, daß in „Monarchien" alle Untertanen in ihren natürlichen Rechten und Trieben verkümmern müssen, um den Einen zu einem übermenschlichen Wesen, zu einem Gott zu machen. Indem er dies ausspricht, empfindet er, daß dieser „bereuenswerte Tausch," diese „unselige Verdrehung

der Natur," die so viele Tausende unglücklich macht, auch nicht einmal den Einen glücklich machen kann, daß vielmehr wahres Glück dem Herrscher nur dann zu teil wird, wenn er alle Kräfte seiner Untertanen sich frei entwickeln läßt, so daß seine Herrschaft auf ihrer freien Überzeugung ruht. Dann wird ihn nicht mehr „das Rauschen eines Blattes erschrecken," er wird ein Gefühl in sich spüren, das wir „göttlich" nennen können: man wird nicht vor ihm zittern, sondern ihn lieben. Es zeigt sich also, daß dies höchste Glück gerade nur durch die Freiheit erreichbar ist, daß also Philipp gerade das vernichtet hat, was seinen Wünschen hätte Erfüllung bringen, sie hätte „reifen" können. Diese Gedanken drückt der Marquis nicht in Form eines Behauptungssatzes aus, sondern giebt ihnen hypothetische Form, indem er sagt: wie schrecklich wäre es, **wenn** dies alles etwa so sein sollte! (die Konjunktive haben potentialen Wert, nicht irrealen). Die Rede verliert dadurch nicht an Schärfe, sondern wird um so eindringlicher, weil er den König gleichsam auffordert, selbst zu überlegen, ob dem nicht so sei, d. h. diesen ihn vernichtenden Gedanken selbst hervorzubringen. Posa fühlt, daß jede weitere Ausführung ein volles Verdammungsurteil über Philipps ganze Herrschertätigkeit ist, daß hier die tiefsten Grundsätze der beiden Weltanschauungen, deren Kampf das Stück vergegenwärtigt, gegeneinanderstehen. Deshalb hält er ergriffen inne und bittet, ihn zu entlassen, da sein Gegenstand ihn dahinreiße. — Wie wenig muß jemand in diesen Zusammenhang eingedrungen sein, um, wie es Düntzer tut, die klaren und ergreifend schönen Worte „wenn die Freiheit, die Sie vernichteten, das Einz'ge wäre, das Ihre Wünsche reifen kann" für „auffallend dunkel" zu erklären und dazu zu bemerken: „Es soll wohl heißen: wenn Sie keinen andern Wunsch damit erfüllen als die Vernichtung der Freiheit." Wie der Erklärer sprachlich und grammatisch sich mit Schillers Worten abfindet, muß ich ihm selbst überlassen, aber vor allem ist der Gedanke völlig wider den Sinn. Denn wenn wirklich Philipp sich überzeugte, daß sein ganzes Trachten und Treiben keinen andern Erfolg habe, als die Freiheit zu vernichten, was

wäre denn darin Schreckliches für ihn? Das weiß er ja, und das will er ja eben; das wäre ihm vielmehr der höchste und freudigste Triumph. Nein, er hat die Freiheit vernichtet, um seinen Wunsch (nach gottgleicher Größe) erfüllt zu sehen, und nun muß er erfahren, daß die Freiheit gerade das einzige Mittel zur Erreichung dieses Wunsches gewesen wäre. Dieser Gedanke muß ihn zermalmen.

III 10 (3156).

„Wann, denkt Ihr, würden diese menschlichen
Jahrhunderte erscheinen, hätt' ich vor
Dem Fluch des jetzigen gezittert?"

Auch Philipp hält es nicht für das Ziel der Weltgeschichte, daß Ketzer verbrannt werden. Aber um dereinst freiere und menschlichere Zeiten zu erreichen, muß die Menschheit mit äußerster Strenge auf den richtigen Weg geleitet werden. Wenn jetzt die Ketzerei nicht blutig unterdrückt wird, so werden spätere Jahrhunderte mit blutigem Umsturz zu kämpfen haben. Diese Ansicht geht folgerichtig aus seiner Überzeugung hervor, daß die Menschen sich nicht aus eigener Kraft und innerer Freiheit entwickeln können, sondern daß er, der König, für sie die Vorsehung spielen muß. So haben alle religiösen und politischen Fanatiker gedacht.

III 10 (3200).

„Werden Sie
Von Millionen Königen ein König."

Wenn Philipp Menschenglück aus seinem Füllhorn strömen und Geister reifen läßt, so wird jeder seiner Untertanen selbständig und glücklich, d. h. gleichsam ein König sein, Philipp also König von Millionen K ö n i g e n (dies Wort ist stark zu betonen), nicht wie bisher von Millionen S k l a v e n. Sehr gut dient zur Erläuterung dieses Sinnes Egmonts Wort (IV, Gespräch mit Alba), seine Landsleute seien Männer, wert Gottes Boden zu betreten: „ein jeder rund für sich, ein kleiner K ö n i g." Daß die Unabhängigkeit das eigentliche Merkmal des Königs sei, liegt ähnlich in Nathans Worten II 9: „Der wahre Bettler ist doch

einzig und allein der wahre König." Vgl. auch in unserem Stücke I 4, wo es vom Marquis heißt, er sei „ein größrer Fürst in seinen stillen Mauern als König Philipp auf dem Thron." Eine andere Erklärung ist mir oft mündlich begegnet, wonach „Von Millionen Königen" partitiv zu fassen wäre: werden Sie unter den vielen Königen, die es giebt, zum erstenmal ein wahrer König (dies letztere Wort wäre dann rhetorisch hervorzuheben). Grammatisch könnten die Worte dies bedeuten, aber der Sinn ist durch den Zusammenhang nicht vorbereitet, und außerdem wäre der Ausdruck allzuübertrieben, da es Millionen Könige im ganzen Laufe der Weltgeschichte nicht gegeben hat.

III 10 (3314).

„Der Prinz denkt edel
Und gut. Ich hab' ihn anders nie gefunden."

Man könnte sich wundern, daß Philipp auf diese Andeutung einer Bekanntschaft des Marquis mit Karlos nicht eingeht. In der Tat fügte er in den Ausgaben vor 1801 seiner Antwort „Ich aber hab es" die Worte hinzu: „Also kennen Sie einander?" und Posa erwiderte: „Ja — noch von der hohen Schule." Man kann auch diese Streichung nur billigen, da von Philipp die deutliche Vorstellung einer Bekanntschaft zwischen den beiden besser ferngehalten wurde.

IV 3 (3405).

Marquis.
„Zweideutelei. Kann sein.
Königin.
Unredlichkeit
Zum wenigsten."

Man könnte sich wundern, daß Unredlichkeit hiernach etwas minder Verwerfliches sein soll als Zweideutelei. Aber die letztere beruht auf wirklicher Charakterlosigkeit und meint es daher mit keiner Partei ehrlich; bei der Unredlichkeit dagegen, die sie ihm zuschreibt, würde er zwar den König betrügen, aber

doch wenigstens seinen Freunden gegenüber treu sein. Der Marquis weist nachher beide Beschuldigungen zurück, indem er erklärt, daß er dem Könige „redlicher zu dienen gedenke," als dieser ihm aufgetragen habe.

IV 3 (3433).

„Das muß es, meine Königin" u. s. w.

Die Worte des Marquis sind auffallend. Jemandem zu sagen: „Die Gefahr mag auf- und untergehen um Sie her, Sie sollen's nie erfahren," ist doch das sicherste Mittel, den so Gewarnten ängstlich zu machen. Es erinnert wirklich beinah an Mark Antons Worte bei Shakespeare:

„Ihr dürft nicht wissen, wie euch Cäsar liebte.
Ihr dürft nicht wissen, daß er ihn beerbt,
Denn wüßtest ihr's, was würde draus entstehn?"

IV 3 (3495).

„Frankreich versprech' ich ihm; Savoyen auch."

Es bleibt eine bedenkliche, für unser Gefühl abstoßende Vorstellung, daß die sonst so edel und sittlich feinfühlend gezeichnete Königin den Plan der „Rebellion" des Sohnes gegen den Vater billigt, ihn eine „große und schöne Idee" nennt und Geld zu seiner Unterstützung anbietet. Indes es hängt dies mit dem ganzen politischen Grundzug des Stückes zusammen, und man muß annehmen, daß sie, wie Posa, hofft, die Unternehmung werde schließlich doch zu einer Versöhnung zwischen Vater und Sohn führen. Aber so weit wenigstens braucht man hier die Königin nicht gehen zu lassen, daß in den obigen Worten die Zusicherung läge, Frankreich und Savoyen gegen Philipp aufzubringen. Vielmehr spricht sie wohl nur ihre Meinung über das vermutliche Verhalten dieser beiden Mächte aus; immerhin ist dies noch ein erheblicher Unterschied. Dafür sprechen auch ihre Worte am Schluß der Szene. Denn ein tätiges Eingreifen ihrerseits, eine politische Intrigue, könnte sie nicht als „stillen Anteil" an dem Werk bezeichnen.

IV 5 (3630).

„Das kann mein Vater nicht!
Nicht wahr, mein Roderich? Das kann er doch nicht?“

Es ist nicht ganz leicht zu ergänzen, was denn hiernach König Philipp nicht könne. Düntzer erklärt, Karlos hoffe, daß der König auch in dem Briefe keinen Beweis der Untreue seiner Gattin würde finden können. „Der Ausruf ist freilich nicht allein dem Marquis unverständlich, sondern auch für den Zuschauer zu rätselhaft.“ Aber abgesehen davon, daß der Marquis nirgends sagt, er sei ihm unverständlich, so steht diese Erklärung auch in vollkommenem Widerspruch zu dem Zusammenhang und der Situation. Nur deshalb giebt Karlos dem Marquis den Brief zurück, weil er trotz des eben geweckten Mißtrauens doch noch fest an die Treue des Freundes glaubt, es noch jetzt für unmöglich hält, daß dieser den Brief dem Könige zeigen könne. Düntzer dagegen läßt Karlos sogar bestimmt annehmen, Posa werde ihn dem Könige vorlegen, und sich nur mit der seltsamen Hoffnung trösten, dieser werde kein Arg in dem Briefe finden. Eine andere Erklärung ist mir öfter gesprächsweise entgegengetreten: man solle bei den Worten „Das kann mein Vater nicht“ das ergänzen, was Karlos während der ganzen Szene im Sinne gelegen hat: Philipp kann nicht das bewirken, daß der Freund dem Freunde die Treue bricht. Mag er dir auch sein Zutrauen schenken, magst du mir auch rätselhaft verschwiegen entgegentreten, das kann er doch nicht! Und darum kann ich dir ohne Zagen den Brief, den du verlangst, geben. Gegen den Sinn dieser Erklärung ist nichts einzuwenden; aber die Ergänzung ist doch etwas weit hergeholt; Posa wenigstens kann dieselbe gewiß nicht verstehen. Dies wäre an sich allerdings kein Einwand, aber natürlicher ist es, zu ergänzen, was unmittelbar vorher geschehen, nicht bloß gedacht worden ist. Er hat ihm durch die endliche Rückgabe des Briefes das höchste Vertrauen gezeigt und seine Freundschaft durch Umarmung und Kuß besiegelt. Das, sagt er, kann mein Vater doch nicht! d. h. solches

Vertrauens ist er nicht fähig, so herzlich vertraut kann er dir doch nicht sein wie ich.

IV 6 (3636).

„Was tat er mir,
Daß ich der Schwächen schwächster ihn verklage?"

Die schwächste der Schwächen, deren er Karlos zeiht, ist eben das Mißtrauen gegen den Freund. Unbegreiflich, daß Düntzer diesen so einfachen Sinn nicht versteht, sondern behauptet der Marquis nenne sich selbst den schwächsten der Schwachen. Er ändert wirklich seiner Einbildung zu Liebe die allein vorhandene Lesart und fügt hinzu: „Schwächen kann nur ein seit der ersten Ausgabe fortgepflanzter Druckfehler sein, da die Anwendung des Abstraktums in dieser Verbindung wider den Sprachgebrauch ist." Es ist ihm also der Gedanke gar nicht gekommen, daß „schwächster" nicht Nom., sondern Gen. Sing. des Femininums ist. Nun fragt sich aber jeder Leser, wieso denn Posa sich hier plötzlich als den allerschwächsten von allen schwachen Menschen bezeichnen könne. Doch auch dafür weiß der sinnreiche Kritiker Rat: „Es kann dies nur darauf gehen, daß er selbst in Leidenschaft für die Königin entbrannt ist."

IV 6 (3646).

„Was wäre
Geschwätzigkeit, wenn mein Verstummen dir
Nicht Leiden bringt? vielleicht erspart?"

Die Stelle ist ohne Schwierigkeit, sobald man das wenn richtig in dem Sinne von wenn doch oder da ja doch versteht. Die Antwort auf die Frage, was Geschwätzigkeit bei dieser Sachlage wäre, d. h. welche Beurteilung ein Plaudern verdiente, lautet etwa: sie wäre eine Torheit und eine Schlechtigkeit (gegen den König).

IV 9 (3730).

„Wenn Ehre zu verletzen war, so, fürcht' ich,
Stand eine größ're auf dem Spiel, als mir
Kastilien zur Morgengabe brachte."

St. Real erzählt, daß die Königin einmal geäußert habe, sie sei aus einem vornehmeren Hause entsprossen als das, in welches sie eingetreten sei. Sie will also sagen: nicht Ihre, sondern meine eigene Ehre würde ich verletzt haben.

IV 13 (3957).

„Wie vielen Dank, sagt' er, als ich hereintrat,
Bin ich für diese Neuigkeit euch schuldig."

Vergleicht man die betreffenden Worte des Königs in IV 12, so lauten sie: „Wie viel Dank bin ich für diesen Wink euch schuldig." Dem aufmerksamen Leser oder Hörer fällt diese Verschiedenheit des Ausdrucks doch wohl etwas störend auf; die Lösung liegt darin, daß die ursprüngliche Fassung in IV 12 in der Tat lautete: „Wie viel Dank bin ich für diese Neuigkeit euch schuldig." Erst 1805 änderte Schiller den Vers, der um einen Fuß zu lang war, offenbar ohne an Lermas Wiedergabe der Worte zu denken. Da er den Druck der Ausgabe nicht mehr erlebte, so ist es nicht einmal sicher, ob wir wirklich seine letzte Entscheidung vor uns haben.

IV 15.

Etwas befremdend ist der Anfang dieser Szene. Die Prinzessin Eboli ist ganz allein in ihrem Zimmer, aber ihre Worte klingen durchaus, als spräche sie zu jemand, der ihr eben eine Nachricht gebracht hat:

„So ist sie wahr, die außerordentliche Zeitung,
Die schon den ganzen Hof erfüllt."

Daß hiermit die plötzliche Erhöhung des Marquis gemeint sei, kann man nur ahnen. Auch hier giebt die frühere Fassung Aufschluß; die Worte gehörten ursprünglich der oben (S. 314) besprochenen, seit 1801 gestrichenen Szene an: Domingo trat ins Zimmer der Eboli mit der Frage, ob sie schon von dem neuen Minister gehört habe, worauf jene erwiderte:

„Wie? so ist
Sie wahr, die außerordentliche Zeitung" u. s. w.

(Also auch der jetzige Sechsfüßler entstand erst durch diese Umstellung.) Alsdann trat Herzog Alba dazu, und er und Domingo sprachen, bestürzt über Posas plötzlich aufgehende Macht, die Absicht aus, dem neuen, gefährlicheren Feinde gegenüber sich wieder dem Prinzen zu nähern. „Was gäb' ich jetzt," sagte Alba, „um einen Feind, wie der Infant gewesen." Die Eboli erwiderte:

„Tun Sie
Was Ihnen gut und nötig dünkt. Ich werde
Nie seine Freundin sein."

Den Wegfall dieser letzten, für die Prinzessin so bezeichnenden Worte wird man in der Tat bedauern. Indem die beiden danach abgingen, stürzte Karlos herein:

„Erschrecken Sie
Nicht, Fürstin, ich will sanft sein, wie ein Kind."

(Also auch der zweite Sechsfüßler ist erst hier entstanden.) Es ist dies eine der wenigen Stellen, wo nach den bedeutenden Streichungen und Änderungen beim Verbinden der stehengebliebenen Stücke eine dem aufmerksamen Auge sichtbare Fuge zurückblieb.

IV 17 (4115).

„Was hat er dir gesagt, Unglückliche?"

Der Marquis redet hier und im folgenden die Prinzessin mit du an. Sonderbar ist Düntzers Meinung, dies geschehe „verächtlich, weil er sie als Verbrecherin kennt." Dann wäre es plump und ganz gegen die Art des feingebildeten Hofmanns. Und kennt er sie denn im vorigen Auftritt nicht schon ebenso, wo er sie fortwährend mit Sie anredet? Vielmehr ist es der ungeheure Affekt des um Tod und Leben spielenden Marquis, der hier die konventionelle Form durchbricht und zur natürlichen Anrede greift. Ebenso spricht Karlos IV 15 zuerst in gemessenerem Tone: „Erschrecken Sie nicht, Fürstin," fällt aber dann bei gesteigerter Leidenschaft in die zweite Person: „Mädchen, kannst du ewig hassen?" u. s. w. Will man dies Beispiel nicht gelten lassen, weil er schon II 8 auch die vertraute Anrede gewählt hat, so ist doch völlig entsprechend IV 24, wo die Eboli

wäre, so würde es ohne Belang sein, ob der Zuschauer es etwas früher oder später erführe.

IV 19 (4151).

Die Prinzessin nennt sich selbst die „Mörderin" Karls, weil sie annimmt, daß seine Gefangenschaft und der ihm drohende Tod eine Folge ihrer Einflüsterungen und der dem König zugestellten Briefe sei. — Im Folgenden (4189) ist recht auffallend und meines Wissens ohne Beispiel bei unsern Klassikern die schwache Präteritumform: „Das Verbrechen, dessen ich Sie zeihte, ich beging es selbst." Sanders führt ein paar Stellen aus Simrocks Nibelungenübersetzung u. a. an. In der Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande steht zweimal „gedeihte" statt gedieh, Band VI S. 218, 23 und 239, 30, in Karl Moors Römerliede (II S. 126, 26) „lügten" statt logen, in den Göttern Griechenlands (I S. 71, 84) „klimmten" statt klommen, dies wohl auch sonst nicht unerhört, IX S. 97, 88 „schwörten" statt schworen, II S. 181, 15 „rufte" statt riefe, IX S. 53, 29 „spinntest" statt spannest.

IV 21 (4395).

Königin.

Gehen Sie!
Ich schätze keinen Mann mehr.

Marquis.

Königin! —
O Gott, das Leben ist doch schön.

Diese Worte haben schon vor mehr als fünfzig Jahren einen lebhaften Meinungsaustausch hervorgerufen. Rötscher in seinen Jahrbüchern für dramatische Kunst 1848, S. 156 erklärte die gewöhnliche Auslegung für unmöglich: die Königin hat dem Marquis den Vorwurf gemacht, er stürze sich absichtlich in diesen Tod, den er erhaben nenne: „Mögen tausend Herzen brechen, was kümmert Sie's wenn sich Ihr Stolz nur weidet? Sie

haben nur um Bewunderung gebuhlt.“ Posa ist von diesem Vorwurf aufs tiefste betroffen: „Nein, darauf war ich nicht vorbereitet,“ sagt er, aber er bleibt bei seiner Entscheidung und antwortet auf die wiederholten Fragen der Königin, ob denn keine Rettung möglich sei, immer wieder mit nein. „Auch nicht durch mich?“ fragt sie. „Auch nicht durch Sie.“ Noch einmal dringt sie in ihn: „Und keine Rettung?“ „Keine,“ erwidert er zum letztenmal. Da verläßt sie ihn und verhüllt ihr Gesicht: „Gehen Sie! Ich schätze keinen Mann mehr.“ Und auf diese ungerechten Worte, die ihm zeigen, daß die Königin, die er über alles verehrt, ihn in seinem aufopfernden Tode verkennt, soll er in den begeisterten Ausruf ausbrechen: „O Gott, das Leben ist doch schön!“ Rötscher war der Meinung, es könne nichts „Widersinnigeres“ geben als solchen Zusammenhang und folgerte, daß die letzten Worte der Königin unter keinen Umständen einen Vorwurf enthalten könnten, sondern ein Ausdruck höchster Wertschätzung sein müßten; nur dann sei Posas Ausruf verständlich. Er verlangte demnach die Betonung: „Ich schätze keinen Mann m e h r,“ nämlich mehr, höher als Sie; die Königin sei durch die wiederholten entschiedenen Verneinungen des Marquis inne geworden, daß ihr übereiltes Urteil, er habe um Bewunderung gebuhlt, ungerecht gewesen sei; sie nehme es daher hiermit zurück und versichere ihn ihrer unbedingten Hochschätzung. Aber das äußerst Unnatürliche und Gezwungene in Betonung und Ausdrucksweise, das so in die Worte kam, mußte alsbald zum Widerspruch reizen, und es traten daher in denselben dramatischen Jahrbüchern zwei andere Erklärer auf, die jedoch darin Rötscher recht gaben, daß die Worte der Königin keinen Vorwurf enthalten dürften. Rauck betonte: „Ich schätze k e i n e n Mann mehr,“ d. h. „in dir geht alles Große und Edle verloren, in dir geht alle Männergröße unter,“ und Wohlbrück (Regisseur des Theaters in Riga) verstand: „Ich s c h ä t z e keinen Mann mehr,“ in dem Sinne: ich beurteile keinen mehr; die Königin erklärt sich betreffs ihres früheren Urteils für „inkompetent.“ Nunmehr, sagt sie, muß ich mich

jedes Urteils über Manneswert enthalten, da ich Sie nicht mehr verstehe.

Aber der natürliche Sinn widerspricht allen diesen Künsteleien. Daß die Königin sagen will: ich habe Sie von allen Männern weitaus am höchsten geschätzt; nun ich Sie nicht mehr schätze, weil Sie um Bewunderung buhlen, kann ich überhaupt keinen Mann mehr schätzen, das wird keine noch so scharfsinnige und spitzfindige Deutung dem unbefangenen Leser der Szene ausreden können. Aber in dieser einfachen Umschreibung liegt ja auch die vollständige Lösung jeder Schwierigkeit. Die augenblickliche Ungerechtigkeit ihres Vorwurfs, der doch nur ein Ausfluß innigster Bewunderung und Verehrung ist, kann den Marquis nicht irre machen. Durch alle Erregung des Augenblicks, durch alle Aufwallung ihres schmerzlich bewegten Gemütes fühlt er doch aus ihren Worten ganz richtig heraus, daß sie ihn unvergleichlich hochschätzt, daß er das Ideal eines Mannes in ihren Augen ist. Dies ergreift ihn so mächtig und führt ihm den ganzen Wert und Gehalt seines Lebens noch einmal so stark vor Augen, daß er trotz alles Opfermutes das Scheiden als tief schmerzlich empfindet und in jene Worte ausbricht, die übrigens für einen Mann, der eben sterben will, in jedem Augenblick und ohne jede weitere Begründung die allernatürlichste und begreiflichste Empfindung aussprechen.

V 3 (4629).

„Ich selbst regierte das Komplott, das dir
Den Untergang bereitete. Zu laut
Sprach schon die Tat. Dich freizusprechen war
Zu spät. Mich seiner Rache zu versichern,
War alles, was mir übrig blieb — und so
Ward ich dein Feind, dir kräftiger zu dienen."

Es ist nicht ganz leicht, diese Worte überall in klarer Weise auf die Vorgänge des vierten Aktes zu beziehen. Daß Posa das Komplott „regiert" habe, ist ein etwas auffallender Ausdruck dafür, daß er eine Maßregel ergriff, die es kreuzen sollte. Indes da er durch Wegnahme und Vorzeigung der

Papiere des Prinzen gleichsam in demselben Stile arbeitete wie die drei Verschwörer und ihr Komplott, das bisher nur einseitig gewesen war, gewissermaßen zu vollenden schien, so mag man die Bezeichnung gelten lassen; eine andere Beziehung kann sie jedenfalls nicht haben. Im folgenden ist die „Tat, die schon zu laut sprach" des Prinzen Einverständnis mit der Königin, das durch die entwendeten Briefe erwiesen schien. Aber daß es zu spät gewesen wäre ihn freizusprechen, ist so allgemein nicht richtig; denn Posas ganzes Streben ging ja dahin, dem Könige trotz jener Beweise die Überzeugung von der Unschuld des Sohnes und der Gattin beizubringen, ein Streben, das auch keineswegs erfolglos blieb. Es muß demnach verstanden werden: es war auf geradem Wege d. h. ohne solches Eingreifen in jenes Komplott nicht möglich, dich zu reinigen. — Endlich sagt Posa, daß er sich der Rache des Königs versichert habe. Dies bedeutet, er habe das Herz des Königs soweit in seiner Hand gehabt, um sicher zu sein, daß jener nicht unerwartet, etwa in einer plötzlichen Erregung, ohne sein Vorwissen einen Akt der Rache gegen Karlos oder Elisabeth unternahm; dies war vornehmlich für das geplante Entweichen des Prinzen nach den Niederlanden von großer Wichtigkeit.

V 3 (4650).

„Die Königin in ihrem Blut — das Schrecken
Des widerhallenden Palastes — Lermas
Unglückliche Dienstfertigkeit — zuletzt
Mein unbegreifliches Verstummen" u. s. w.

Die Reihenfolge der Tatsachen in dieser Aufzählung entspricht nicht den wirklichen Vorgängen. Denn das Verstummen des Marquis, das so beängstigend auf Karlos wirkte (IV 5), liegt vor der erregten Szene zwischen dem König und der Königin (IV 9).

V 4 (4830).

„Sich selber haben Sie
Bestohlen. — Was werden
Sie bieten, eine Seele zu erstatten,
Wie diese war."

Der hier sehr unregelmäßige Versbau erklärt sich aus den Kürzungen von 1801, bei denen es Schiller unterließ, die stehen bleibenden Stücke wieder in regelrechte Verse zu bringen, so daß teilweise sogar der iambische Rhythmus verloren ging und an dieser einzigen Stelle also Düntzers und Vollmers Tadel begründet ist. Es hieß in den früheren Ausgaben:

„Sich selber haben Sie
Bestohlen. — O der königlichen Dummheit,
Die soviel Göttliches zerstört. Was werden
Sie bieten, eine Seele zu erstatten,
Wie diese war? Und könnten Sie noch einmal
Die Blütenzeit des Lebens wiederholen“ u. s. w.

Es folgen dann noch zehn Verse, ehe es mit: „O die ihr hier versammelt steht“ wieder in den jetzigen Text einlenkt.

V 7 (4950).

„Philipp der Zweite
Zwang Ihren Ältervater, von dem Thron
Zu steigen.“

Ranke in der Reformationsgeschichte (Sämtliche Werke Leipzig 1868, V, 294) erzählt: „Nach der Abdankung in Burgund und Italien erklärten die Minister Philipp II., die burgundischen und italienischen Länder ohne Beihilfe der spanischen nicht verteidigen zu können. Wir haben unverwerfliche Nachrichten, daß Philipp dies seinem Vater eines Tages sehr lebhaft und ernstlich vorgestellt hat.“ Hiernach hatte also Philipp in der Tat seinen Vater zur Abdankung in Spanien gedrängt, und die obigen Worte sind demnach doch geschichtlich nicht so „unbegründet“ wie Düntzer S. 306 meint. Daß Schiller die angeführte Tatsache gekannt habe, kann ich freilich nicht nachweisen, obgleich die Worte nicht wie eine bloße Erfindung klingen. Wäre es aber doch an dem, so hätten wir hier eine Stelle mehr, wo des Dichters Phantasie die Wahrheit der Geschichte richtig geahnt hat.

V 8.

Über diesem Auftritt stand in allen älteren Ausgaben seit 1787: „Ein Gedränge vieler Granden. Es ist Abend und Lichter

werden angezündet." Diese Bemerkung fiel 1801 fort, sodaß nur stehen blieb: „Herzog von Alba und Herzog von Feria kommen im Gespräch." Aber die Weglassung kann nur auf einem Versehen beruhen, denn im 9. Auftritt sind auch Domingo und Taxis anwesend. Die ältere Fassung ist deshalb auch gegen die sonst maßgebende Ausgabe von 1801 herzustellen.

V 8 (4963).

„Eine wichtige Entdeckung,
Die eben jetzt gemacht wird." —

Die Schwierigkeiten in den hier von Alba gegebenen Enthüllungen, die oben S. 283 erörtert sind, haben Otto Harnack („Essais und Studien zur Literaturgeschichte. Braunschweig 1899." S. 287) zur Aufstellung einer ganz neuen Erklärung veranlaßt. Er findet nämlich die mitgeteilten Pläne Posas ebenfalls unvereinbar mit dem sonstigen Charakter des Marquis, hält dies aber nicht für eine Unachtsamkeit des Dichters, sondern meint, Schiller führe uns damit eine Fälschung Albas vor: man erfahre durch niemand davon als eben durch ihn, während man doch erwarten müsse, daß der Marquis von so schwerwiegenden „Konzeptionen der internationalen Politik" vor seinem Tode entweder dem Prinzen oder der Königin etwas mitgeteilt haben würde. Indes so erwünscht es wäre, auf diese Weise den Dichter von allen den oben besprochenen Unzuträglichkeiten entlasten zu können, so vermag ich in dieser scharfsinnig durchgeführten Erklärung doch nur einen besonders starken Ausdruck der Anerkennung jener Bedenken zu finden, gewissermaßen ein verzweifeltes Mittel der Heilung. Ich meine aber, wenn dies wirklich Schillers Absicht gewesen wäre, so würde ihm die Pflicht obgelegen haben, diesen für Alba wie für Posa so überaus wichtigen Umstand dem Leser deutlich erkennbar darzustellen; es liegt gar nicht in Schillers Art, so mit seinen Lesern Versteck zu spielen. An sich wäre ja Albas Charakter solches Betruges ohne Zweifel fähig, aber irgend eine Andeutung müßte doch vorhanden sein. Harnack beruft sich zwar dafür auf eine Stelle.

In dem später gestrichenen Auftritte zwischen Alba, Domingo und der Eboli (IV 15 nach den Ausgaben vor 1801) sprach Alba, erschreckt durch die plötzliche Macht Posas, die Absicht aus, sich dem Prinzen wieder zu nähern: „Ich will," sagte er, „mein eigenes Werk vernichten und es lieber zu seiner Zeit zum zweitenmal gebären" d. h. er will Schritte tun, jetzt durch Beseitigung des Marquis den Prinzen mit seinem Vater zu versöhnen, um sie alsdann zum zweitenmal zu entzweien. „In diesem Augenblick," sagt Harnack, „faßt er den Plan jener Fälschung." Aber auch hier müßte doch nicht weniger als alles zwischen den Zeilen gelesen werden. Und wenn wir unmittelbar darauf Alba mit Domingo zur Königin eilen sehen, um hier den Marquis zu verdächtigen, so wird der Leser jene Worte Albas ohne Zweifel auf diesen Schritt beziehen. Wenn Harnack sagt, dies sei nicht zulässig, denn „das Gespräch mit der Königin könne Alba nie für ein Mittel halten, um Posa aus der Gunst des Philipp zu vertreiben," so möchte ich nur die Gegenfrage stellen, welchem andern Zwecke denn dies Gespräch sonst dienen solle und könne? Ihn bloß bei der Königin zu verdächtigen, wäre doch völlig bedeutungslos, wenn sie nicht auf diesem Umwege ihn auch in Philipps Vertrauen zu erschüttern gedächten. Und da sie zu gleicher Zeit auch gegen Posas Verhältnis zu Karlos (von dessen Vertrautheit sie natürlich nichts ahnen) Argwohn erregen, so können sie wohl hoffen, daß wenn Gattin und Sohn jetzt Philipp gegenüber gegen Posa gestimmt sind, und sie selbst (Alba und Domingo) beim Könige für jene beiden eintreten, es gelingen wird, den verhaßten Eindringling aus dem Sattel zu heben. — Außerdem aber, und das entscheidet, ist in den „Enthüllungen" selbst ein Punkt enthalten, der der Annahme einer Fälschung direkt widerspricht: „Noch beruft man sich," heißt es Vers 5005, „in diesem Brief auf eine Unterredung, die der Prinz am Abend seiner Flucht mit seiner Mutter zustande bringen sollte." Von diesem Geheimnis, das außer Karlos nur die Königin und der Arzt Merkado kennt, kann Alba nichts wissen, und so wird die Verantwortung für das